THE WORLD
in
PATRICK WHITE'S
THE VIVISECTOR

– an interpretation –

Beyla Burman

Diss. Stockholm
1984

Beyla Burman

THE WORLD IN PATRICK WHITE'S THE VIVISECTOR

– an interpretation –

Till minne av mina föräldrar

Akademisk avhandling
för filosofie doktorsexamen 1984
Litteraturvetenskapliga institutionen
10691 Stockholm

©1984 Beyla Burman
ISBN 91-7146-331-3
Holms Gårds tryckeri: Edsbruk; 1984

Innehållsförteckning

Förord

INLEDNING 1

Några ord om Patrick White och forskningen

Tankemodell för tolkning av litterära verk 8

I. UPPLEVELSE

Intentionsanalys 13

Gissning 20

Vad kritikerna och forskarna säger 23

ASSOSIATIONSANALYS

KAPITEL FYRA 38

Det historiska planet 38

Det måleriska planet 40

Kärlekens terrorbalans

Electric City 42

Marriage of Light 47

Flykten från kärleken och människorna

Animal Rock Forms 52

Doppelgänger 58

Det visionära planet 62

Det symboliska planet 64

Identitetsproblematiken

Pälsen 64-66

Överrocken och pärlan/orna 67-70

Buketterna och håret 71-73

Klipporna 73-74

Rummet/Bostaden 75-76

Den destruktiva kampen

Elden och ringen/arna 76-80

Myrorna 80

Det socio-kulturella planet 81-84

KAPITEL FEM 85-86

De fyrtionio citaten 87-117

Lantana Lovers under Moonfire 118-131

KAPITEL SEX

Hero-Hurtle/ Den dödsdömda kärleken

Det historiska planet 132-134

Det måleriska planet 135

"Stonefigure" 135-137

Infinity of Cats 137-141

"Loveact" 141-144
Det visionära planet 145-148
Det symboliska planet 149
Kattmänniskorna 149-150
Ödet 150-152
Pärlan och pälsen 152-153
Violbuketten 154-155
Rummet/Bostaden - Hero 155-156
Rummet/Bostaden - Hurtle 156
Flora - Malterserhunden 156-157
Olivia - Hurtle / Den ouppnåeliga kärleken 158
Det historiska planet 158-159
Det måleriska planet 159-160
Det visionära planet 161-165
Det symboliska planet 166-169
Pärlan och Rovfågelsklorna 170
Rummet/Bostaden - Olivia 171-172
De vita rosorna och kristallfågeln 172-174
Rhoda- Hurtle / Den nödvändiga kärleken 175
Det historiska planet 175
Det måleriska planet 176
Det visionära planet 176-179
Det symboliska planet 179
Det socio-kulturella planet 180-182

II. FÖRTYDLIGANDE

PROFILANALYS - en psykoanalytisk litteraturvetenskaplig metod 183-188
Familjebakgrund 189-191
Möjliga signifikanta omständigheter i omgivningen 191
Bedömning av drifterna och jagets och överjagets positioner/
Drifterna
1. Libido (a) libidinös position 191-198
(b) libido distribution 199-200
2. Aggression 201-210
Den totala personlighetens reaktion inför specifika livs-
situationer, krav, uppgifter m m 211
Bedömning av fixeringar och regressioner 211-216
Bedömning av konflikter 216-217
Vad som inte var trovärdigt
KOMPERATIV ANALYS 224-227
GUD INGENTING 228

Det religiösa planet		228-229
Sheccinah - det gudomliga ljuset		229-232
Vägen till ökad självkännedom		232
Den gudomliga kärleken - Marriage of Light		233
"God the Vivisector"		
Lantana Lovers under Moonfire		235-236
Infinity of Cats		236-237
Ikonerna och/eller vägen till Gud Konstnären		238-242
"God the Artist"		242-244
Över kärleken till nåden		244-247
Vägen till The Cloud of Unknowing		248
Mötet med Tiden		248-250
Don Lethbridge - ärkeängeln		250-251
Mötet med Cutbush		251-252
"God" De tre gudsmålningarna		253-254
The Death		254-255
The Whole of Life		255-257
"Indigo"		257-259
DEN ODÖDLIGA BLOMMAN		260
Animus-Anima planet		260-261
The Golden Flower		262-264
"The Mad Eye"		264-265
Hurle-Rhoda - Animus-Anima		265-271
Katterna		271-273
Doppelgänger		273-274
Rhoda-Rosen		274
Flowering Rosebush		274-276
Acceptans och slutlig seger		276-280
KONSTNÄRENS TRIUMF		281
Det musikaliska planet		281-286
Slutord		287
Summary		288-295
Grafisk beskrivning över tankemodell för tolkning av litterära verk	Bilaga I	296
Frågor- och svar process	Bilaga II	299-315
Förteckning över teckningar och målningar	Bilaga III	316-317
Berättarperspektivet	Bilaga IV	318-321
En liten ordförklaring	Bilaga V	322-323
Litteraturförteckning		324-336

FÖRORD

Tack vill jag säga till
- Patrick White för att han skänkt mänskligheten några av världslitteraturens största verk
- min handledare, prof Inge Jonsson, för hans personliga och värdefulla stöd i form av både beröm och kritik, för alla idéer som sprungit fram ur våra diskussioner samt för att han gett mig insikt om den litterära forskartraditionens stora betydelse
- psykoanalytiker Carl Lesche för hans handledning och granskning av min tankemodell och profilanalys. Och inte minst för alla de inspirerande timmar vi ägnat åt fenomenologi och psykoanalys
- fil dokt Magnus Röhl för hans personliga engagemang samt de uppslag våra livliga diskussioner resulterat i
- prof Kjell Espmark för hans intresse och givande samtal om tolkning i allmänhet och min tankemodell i synnerhet
- doc Björn Julén, min handledare för min D-uppsats om Patrick White, för hans positiva synpunkter på denna
- fil dokt Urpu-Liisa Karahka för hennes aktiva deltagande vid mitt seminarium och allt vad det gav
- doc Hans-Göran Ekman, Uppsala, för våra samtal om Patrick White och de tips han gett beträffande White-forskningen
- doktorandkamrater för deras intresse och synpunkter
- fil mag Karin Hansson, Landskrona, för våra telefondiskussioner om Patrick White
- nobelbibl Anders Rydberg för hans vänliga tillmötesgående och personalen vid Nobel- och Universitetsbiblioteket för deras hjälp
- Lillemor von Hejkensköld för hennes uppmuntrande ord
- "mina studenter" för deras entusiasm för världslitteraturen, vilken gett mig kraft i mitt eget arbete
- min älskade dotter för att hon "stått ut" med en doktorerande mamma, för att hon lyssnat så intresserat och så många gånger - men framför allt - för allt hon gett och ger mig varenda dag

Stockholm i november
Beyla Burman

INLEDNING

Några ord om Patrick White och forskningen

Internationellt sett förde Patrick White en relativt anonym författartillvaro fram till 1973, då han blev nobelpristagare. Svenska Akademins motivering, att hans episka och psykologiska berättarkonst hade introducerat en ny världsdel i litteraturen, gav ett eko av australiensiska protester. Förståeligt nog - introduktionen började nämligen redan med Alexander Harris' Settlers and Convicts för 140 år sedan och fortsattes med verk av författare som t.ex. Marcus Clarke, Henry Handel Richardsson, Martin Boyd och Christina Stead. Motiveringen kan dock anses berättigad om man med litteratur avser världslitteraturen.

Nu, tio år senare, kan man konstatera, att nobelpriset tycks ha initierat en explosiv utveckling av den australiensiska litteraturen över huvud. Givetvis, nobelpriset är inte det enda bakomliggande motivet utan utvecklingen måste ses i samband med de då och dessförinnan rådande politiska och ekonomiska omständigheterna. I december 1972 fick den konservativa koalitionsregeringen lämna över maktspiran till labourministären Gough Whitlam och därmed sattes punkt för ett decennielångt och kulturfientligt styre. För ett av den nya regeringens uttalade mål var nämligen att förändra den antikulturella synen i landet bl.a. genom stora ekonomiska satsningar på kultur i allmänhet och den inhemska i synnerhet. Utifrån en sådan kulturpolitik kom nobelpriset mycket lägligt för regeringens kulturrepresentanter, som också genast beslöt kröna Patrick White till "the Australian of the Year".

Däremot gav nobelpriset Patrick White inte något annat än obehagligheter enligt vad han berättar i sin självbiografi Flaws in the Glass (1981). Vid intervjun i Adelaide hösten 1982 talar han dessutom om sin stora ånger över att han accepterat det. (Billington & Pitman, Interview with Patrick White, Meredian, 26.9.82,BBC). Vad nobelpriset har betytt för hans litterära skapande är svårt att avgöra. Kvantitativt har han dock producerat mer under de tio åren efter priset än de tio före. Kvalitativt når han, enligt min åsikt, sin konstnärliga zenit med romanerna The Vivisector (1970) och The Eye of the Storm (1973), vilka bägge skrevs före prisåret.

Alltsedan 1973 har Patrick Whites litterära rykte vuxit och i dag väcker hans namn beundran och respekt hos varje australiensare. Kanske har han blivit den Homeros eller Vergilius för sitt land, som Anthony Burgess profeterade om vid slutet av 60-talet. Tydligt framträder i alla fall de litterära spår han satt i den samtida och yngre författargenerationen, t.ex. Randolph Stow, David Malouf och Roger McDonald.

Samtidigt med hans litterära ryktes spridning har kritiker- och forskarintresset fokuserats kring det specifikt australiensiska i Patrick Whites verk. Men vid tiden för nobelpriset betraktades han - trots utmärkelsen "the Australian of the Year" - som en långt ifrån typisk representant för den australiensiska litteraturen eller Australien över huvud. Detta förhållande bör ses i samband med hans frivilliga och tjugo år gamla exil i Europa samt framför allt med hans egna uttalanden. Vad gäller det inhemska litterära arvet har Patrick White både före och efter 1973 betonat sitt oberoende och sin starka antipati för detta. Inte heller har han blivit direkt motsagd på denna punkt. I stället har man uppfattat honom som en traditionsbärare av det mellaneuropeiska eller det anglo-amerikanska romanarvet från 1800-talets slut. Själv har han påpekat de ryska och franska 1800-tals romanernas influens (A Conversation with Patrick White, s 139).

Patrick Whites inställning till landet Australien har varit betydligt mer ambivalent och konfliktfylld. 1958, tretton år efter den slutgiltiga hemkomsten gav han uttryck åt sitt förakt för och sin besvikelse över den andliga australiensiska Tomheten och Medelmåttigheten i artikeln The Prodigal Son. Samtidigt markerade han betydelsen, som det australiensiska landskapet hade haft och hade för honom. Denna ambivalens återkommer såväl i senare intervjuer som i hans självbiografi. I det här sammanhanget vill jag nämna, att det är först i Adelaide-intervjun (1982), som han deklarerar sin tillhörighet till sitt land. Här reviderar han också sin tidigare uppfattning om "the Australian Emptiness". I stället riktar han sin kritik mot den utbredda materialismen och kommersialismen, som florerar i dagens Australien, men, tillägger han med ett skratt, som också finns i andra länder.

Såsom i de flesta andra intervjuer dyker frågan upp om det

australiensiska landskapets roll i hans liv vid samtalet i Adelaide. Patrick White svarar jakande, men betonar, att det landskap han avser och har avsett hör till hans barndom. Återspeglingen av barndomens upplevelser i det hårda, bittra och utbrända landskapet har varit drivkraften bakom allt hans skapande. Det är således inte det geografiska utan barndomens landskap av upplevelser han återskapar i sina litterära verk. Att hus, platser och landskap har betytt mer för honom än människor (Flaws in the Glass, A Self-portrait, s.16) röjer inte endast ett geografiskt eller nationalistiskt intresse utan visar snarare ett fri- eller ofrivilligt behov att vara utanför människorna.

Med detta vill jag inte säga, att Patrick White stått opåverkad av vare sig sitt lands geografiska, kulturella eller sociala miljö. Det är en lika stor självklarhet, att den har påverkat honom som att hans barndomsupplevelser gjort det i än högre grad. Det finns också samband med den tidigare australiensiska berättartraditionen. Som Green påpekar i artikeln Patrick White´s Nobel Prize, använder Patrick White i Riders in the Chariot samma medvetna symbolik som Alexander Harris i The Emigrant Family. Och Marcus Clarkes His Natural Life handlar i lika hög grad om frigörelsen i Ingenting som Patrick Whites Voss, och Henry Handel Richardsson har skrivit om polariteterna mellan rörelse och stillhet långt tidigare än de blir Patrick Whites metafysiska centrum. Mot detta står - som jag tidigare nämnt - Patrick Whites egna ord, vilka trots allt avslöjar en viss kännedom om hans föregångares verk. Kanske har han läst dem på samma sätt som J.S. Bach studerade Vivaldi, dvs. för att få uppslag och göra det så mycket bättre. Men man kan också säga, att det finns en hel rad icke-australiensiska författare, som har behandlat samma temata och använt sig av symboliska mönster långt innan någon australiensisk författare ens fattat pennan i sin hand.

Men, trots att jag på intet sätt betvivlar betydelsen av det australiensiska arvet, ser jag - som också många kritiker och forskare ännu gör - Patrick White som en efterföljare av det västerländska och ryska kulturarvet, från Balzac och Dostojevskij över Proust och Joyce till Thomas Mann och Faulkner. Som konstnär hör han till de gudabenådade - han har uppnått diktarens mål alltsedan antikens dagar, dvs. att i sin konst kunna skildra det universella i människans verklighet.

Patrick White vill inte (A Conversation with Patrick White, s.139) vara och är inte heller någon förnyare av vare sig romanens eller dramats form. Hans konstnärliga styrka ligger bl.a. i hans episka och psykologiska berättarkonst, som Svenska Akademin påpekade 1973. Trots uppmärksamheten som speciellt hans senare skådespel, Big Toys (1978) och Signal Driver (1983), har fått i Australien, anser jag, att de liksom hans diktsamling The Ploughman and other Poems (1935) och hans två novellsamlingar The Burnt Ones (1964) och The Cockatoos (1974) är underlägsna hans romankonst. Patrick White tycks behöva ett till synes obegränsat format, för att han, som han själv uttrycker det, ska kunna ackumulera sitt detaljbygge (ibid).

För att med några få ord kunna ge en snapshotsbild av Patrick Whites romaner har jag delat in dem i de episka och de symboliska. Till de förra räknar jag Happy Valley (1939), The Living and the Dead (1941), The Tree of Man (1955), A Fringe of Leaves (1976) och The Twyborn Affair (1979); till de senare hör The Aunt´s Story (1948), Voss (1957), Riders in the Chariot (1961), The Solid Mandala (1966), The Vivisector (1970) och The Eye of the Storm (1973). I de episka ligger huvudvikten vid den konkreta handlingen, som hela tiden kretsar kring ett speciellt tema. Symbolerna är ofta tydliga och förhållandevis få. I de symboliska däremot, förflyttas huvudvikten från den konkreta till den symboliska handlingen. Romanernas kerygma (dvs. deras ex- och implicita budskap) vävs in på olika plan, där parallella och ibland helt disparata handlingar spelas upp för läsaren, så att han/hon i det mångtydigas mönster kan förstå den helhetsvision, som Patrick Whites fiktiva världar rymmer. Till skillnad mot de förra är symbolerna talrika, men därför inte alla gånger så tydliga.

Mitt val att tolka The Vivisector, en av dessa symboliska romaner, är baserat dels på min personliga värdering och dels på att jag delar Lawsons uppfattning om behovet av ett vetenskapligt arbete om ett enda verk av Patrick White (Lawson, Meaning and Experience: A Review-Essay on Some Recurrent Problems in Patrick White criticism, s.293). Allt för ofta, menar han, behandlas hela transtexten i Patrick Whites verk, vilket kan, som i Morleys och Beatsons fall, leda till "curiously wooden and unengaged" (ibid) diskussioner. En kritik som - även om den är överdrivet hård mot

dessa två - har sitt berättigande med tanke på en del forskares ambitioner att, utan hänsyn till det givna verkets text söka samband med övriga verk för att kunna finna plausibla förklaringar till de presenterade slutsatserna.

Och därmed är jag framme vid Whiteforskningen, till vilken jag återkommer före min associationsanalys i det följande tolkningsarbetet. Patrick White har varit sparsam med biografiska data, vilket givetvis har försvårat den biografiskt inriktade forskningen. Lawson konstaterar, att Whiteforskningen inte har gjort några framsteg sedan pionjärarbetena (t.ex. Heseltine) på 60-talet. Ett av skälen är, fortsätter han, att ingen forskare har använt sig av en kritisk metod. Av en annan uppfattning är Shepherd, som menar att svårigheten att definiera Patrick Whites point of view-teknik är skälet, eller åtminstone ett av dem, till att forskarna har så svårt att formulera sina slutsatser (Patrick White Seminar, s.10).

I samband med nobelpriset avslöjades, framhåller Lawson, den internationella pressens stora okunnighet, vilken bäst karakteriserades av den franska artikeln "Qui est Patrick White?". Här kan jag tillägga, att även den svenska pressen ståtade med ett liknande exempel, nämligen Halldéns artikel "Har ni läst Patrick White?", införd samma dag som Sidney Nolan mottog priset å Patrick Whites vägnar. Men, det var troligen inte den första eller den enda eller den sista gången, som pressen och den stora allmänheten överraskades av sin okunnighet i nobelprissammanhang. Vad som jag finner mer anmärkningsvärt är, att endast sju större arbeten har skrivits om Patrick White efter det fabulösa året 1973 och att endast ett av dessa är australiensiskt.[1)]

Lawsons kritik är skarp mot samtliga internationella Whiteforskare. Det specialnummer av Texas Studies in Literature and

---

1) Dessa är Beatsons The Eye in the Mandala (1976), Walshs Patrick White: Voss och Patrick White's Fiction (1977), Kiernans Patrick White (1980) samt Ross' och Bergs avhandlingar The Comic Reaches (1980) respektive Aspects of Time: Ageing and Old Age in the Novels of Patrick White, 1939-1979 (1983). Dessutom utkom Björksténs Patrick White - epikern från Australien (1973) i engelsk och tysk översättning 1976

Language ägnat åt Patrick White, och i vilken Lawsons egen essä ingår, är "the first solid indication of substantial interest in White outside Australia" (Lawson, s.282), menar han. Hårdast kritiseras Björkstén. Hans arbete "is characterized of factual error, careless argument, and misreading" (a.a., s.281) och vad som Björkstén beskriver som "an interview with Patrick White" är inte något annat än en "rough repetition of information from much earlier Australian biographical articles". (ibid)

Med några få undantag utdömer Lawson även den australiensiska kritiken och forskningen. Deras envisa försök att sätta in Patrick White i för dem lämpliga litteraturhistoriska sammanhang har fört dem på avvägar från hans verk. Eller så har de anklagat Patrick White för att hans uttalade litterära intentioner inte har stämt med hans mål. Varför de har sysselsatt och sysselsätter sig med Patrick White, när de så ofta ogillar honom, kan bero på, att de känner sig tvingade att skriva om honom "because he is such an important writer (and therefore demands an opinion), because he is regarded as such an important writer (and therefore standards must be upheld and restored), or because he is an important Australian writer (and some feel embarrassed by the shared national identity or by the suspicion of chauvinism)" (a.a. s.289).

Den beskrivning Lawson ger över Whiteforskningens situation har inte förändrats i något större avseende. Lawson hoppas längre fram kunna visa, att Patrick Whites vision är fundamentalt komisk. Detta har Ross redan gjort i sin avhandling The Comic Reaches, där han behandlar just den komiska visionen i Patrick Whites samtliga verk. Och det finns även andra kritiker och forskare, t.ex. Core, Riemer, Wilkes och Morley, som uppmärksammat det komiska och/eller det ironiska. Morley kommer dessutom fram till, att Patrick White integrerar religiös mystik med humor via det komiskas två poler "of comic emotion, sympathy and ridicule" (Morley, Patrick White: World of Semblance, world of dream, s.37)

Ofrånkomligen finns det ett starkt ironiskt drag i samtliga Patrick Whites verk, vilket många gånger går över till komisk satir.[1)]

---

1) Begreppet "komisk satir" är utifrån Ross distinktion mellan "corrosive satire" och "comic satire" (Ross, The Final Comedy of Lemual Gulliver, ss.73-74). Vad som framför allt skiljer dem åt är skrattet - vid det förra finns det knappast alls däremot vid det senare.

Men det väsentliga är, enligt min uppfattning, att den satiriska udden så gott som alltid är riktad mot den fiktiva omgivningen och inte mot någon av huvudfigurerna. Dessutom har jag svårt att finna något komiskt i huvudfigurernas religiösa kamp eller misslyckande. Inte heller kan jag uppleva den "joyous comedy" (ibid), som lidandets belöning ger enligt Morley.[1)]

Med tanke på den psykologiska rikedom skildringarna av huvudfigurerna visar, förefaller det mig orimligt att kunna reducera världsbilderna i respektive verk till något enbart komiskt och/eller ironiskt eller religiöst/komiskt. Liksom verkligheten själv innehåller stor och verklig konst som Patrick Whites så oändligt mycket mera.

---

1) Laura i Voss, som Morley exemplifierar sitt påstående med, stämmer till en del, men Voss själv är ju ett exempel på motsatsen. Även om han har mod att möta döden, så hör skildringen av hans dödskamp och död till de, enligt min åsikt, mest fasansfulla beskrivningar av mänskligt lidande som Patrick White över huvud berättat. Lika haltande är exemplet med de fyra illuminati i Riders in The Chariot. För det är endast Mrs Godbold, som överlever lidandet. De tre övriga förintas av och genom och i lidandets smärta.

Tankemodell för tolkning av litterära verk

Denna tankemodell, som är byggd på en hermeneutisk och fenomenologisk förståelsegrund, är tänkt som ett förslag till hur litteraturvetaren ska kunna möta och tolka ett litterärt verk. Modellen gör inga anspråk på att ersätta andra litteraturvetenskapliga metoder utan avsikten är framför allt att visa på betydelsen av analysen av intentionaliteten i tolkarens upplevelser av det litterära verket.

Detta arbete bör ske före varje val av metod och under varje utförande av vilken metod det än må vara. Det är nämligen min övertygelse att "en metod före och under metoden" behövs i litteraturvetenskapen. Den klentrogne må nu rycka på axlarna och säga:"Men det finns ju briljanta analyser utförda av forskare, som varken hört talas om eller långt mindre använt sig av en 'metod före och under metoden'" eller "vad är det för nytt? hermeneutiska och fenomenologiska tongångar har vi väl lyssnat till förut?" Med all beundran och aktning för tidigare forskning ihärdar jag dock i min övertygelse: för det första, Husserls kunskapsteori har visat mig hur den systematiserade beskrivningen och de klargörande analyserna av själva upplevelse- och kunskapsakterna leder fram till en större kunskap om de data forskaren vill undersöka. För det andra, litteraturvetenskapen har många men få övergripande metoder. För det tredje, styrningar av den hermeneutiska-fenomenologiska världsuppfattningen kan resultera i att forskaren endast väljer en annan klädedräkt för sina ord utan att han/hon accepterar själva grundtanken, dvs. att forskaren/tolkaren i sig själv är den mellanstation, där objektens data behandlas för att kunna varieras, abstraheras och reduceras. För det fjärde, modellen har varit en stor hjälp vid mitt eget tolkningsarbete.

Dessa mina "därför" förtydligar inte endast min övertygelse utan även varför jag i fortsättningen skriver som om min tankemodell vore den enda "saliggörande". Jag har med avsikt undvikit den fenomenologiska terminologin så mycket som möjligt, dels därför att utrymmet är för litet för förtydligande kommentarer och dels därför att den fenomenologiska grundidén eller attityden kan användas, tror jag, utan dess många gånger omfattande begreppsapparatur. Dessvärre är jag också medveten om risken för missuppfattningar, men med tanke på utrymmesfrågan har jag valt att ta den.

Eftersom jag presenterar de olika stegen i min tankemodell före respektive analysavsnitt, vill jag här endast ge en kortfattad

resumé.

I sin artikel Qu´est-ce-qu´un texte? påpekar Ricouer, att författarens intention och textens betydelse upphör att sammanfalla i en skriven diskurs. Texten överskrider författarens begränsade horisont. Vad texten säger blir något mer eller mindre än vad författaren avsåg att säga. Därför är det texten - eller skulle jag vilja säga upplevelserna av texterna i det litterära verkets värld,- som ska tolkas, inte författarens avsikter.

I denna transparenta värld är begynnelsen ordet och upplevelsen, och det är dessas handlingar och växelvisa relationer mellan objektet-för-subjektet och subjektet, som tolkaren ska försöka förstå. Det skrivna ordet och upplevelsen bör betraktas som analoga med mänskliga handlingar, såtillvida att handlingen i bägge fallen blir åtskilda från det handlande subjektet och utvecklar sina egna följder

För att kunna få en överblick av det litterära verkets värld, har jag delat in den i fyra grundskikt, vilka samtliga griper över och i och genom varandra. Dessa fyra skikt kallar jag för texten, infratexten, transtexten samt architexten. Med texten menar jag det manifesta innehåll, som tolkaren uppfattat och från vilket han/hon väljer sitt utgångsmaterial att söka samband och bakomliggande motiv för att kunna förtydliga verkets kerygma.[1] Här har studier av språkets allmänna karakteristik och av historia sin givna plats. Studier, vars resultat kan leda fram till något av de andra skikten. Infratexten är det latenta innehåll, som tolkaren uppfattat utifrån sin analys av upplevelserna. För att kunna beskriva detta - samt även de övriga skikten - bör tolkaren först ha medvetandegjort intentionen i sin Habitus (dvs. hans/hennes språk, kunskaper och

---

1) Texten är i sin tur uppfattad och vald utifrån det litterära verkets bastext (dvs. dess samtliga tryckta bokstäver), vars grundkaraktär kan sägas vara potentiellt "levande", såtillvida att den, som Ingarden visat, kan genomgå förvandlingar och variationer till följd av sina läsares/tolkares konkretiseringar - jmfr. s 17.

livserfarenheter) och i sina horisonter (dvs. hans/hennes förväntningar och associationer med det förflutna).[1] Denna uppgift är lika självklar som svår. Inte förrän tolkningsarbetet har pågått en längre tid kan tolkaren se hur hans/hennes Habitus och horisonter föregripit och styrt gissningen/arna respektive tolkningarna och utifrån detta göra nödvändiga korrigeringar. För att kunna eliminera den uppenbara risken att tolkarens Habitus och horisonter styr in tolkningarna på spår, som är främmande för det litterära verkets värld måste tolkaren kunna distansera sig från verket och sig själv. En risk som otvivelaktigt blir större om tolkaren inte ens är medveten om sin Habitus´ och sina horisonters effekter.

Transtexten utgörs av de delar av författarens talade eller skrivna diskurs (dvs. intervjuer, brev, självbiografi och övrig litterär produktion), med vilka tolkaren funnit samband, som belyser några av de bakomliggande motiven till vissa handlingar i det litterära verkets värld. De delar av författarens socio-kulturella och litterära omgivning, med vilka tolkaren funnit samband, och som förtydligar vissa dolda styrfaktorer och idéer i det litterära verkets värld, bildar i sin tur architextens skikt. Upptäckten och framför allt förståelsen av sambanden mellan dessa två skikt och det litterära verket är givna förutsättningar för att inte tolkningsarbetet ska stelna i en atomistisk skiss, för sambanden kan - i ett oanalyserat skick - föra tolkaren från i stället för till det litterära verkets värld.

Vidare - dessa fyra grundskikt är uppdelade i ett antal olika betydelseplan, vilka sammanbinder verkets textuella och strukturella essens. En grundläggande förutsättning i varje tolkningsarbete är, att tolkaren accepterar det litterära verkets egenvärld, dvs. att han/hon betraktar dess värld inte endast som en återspegling utan även som en presentation av verklighetens möjliga världar. En annan

---

1) Leibfried använder termen Habitus i sin Kritische Wissenschaft vom Text, vilken han inom parentes troligen har hämtat från Dilthey. Denna term motsvarar i princip termen förförståelse, vilken förekommer framför allt i arbeten av de kritiska hermeneutikerna, t.ex. Habermas, Apel och Lorenzer.

och lika grundläggande förutsättning är, att tolkaren kan frigöra sig från denna tidigare förutsättning och därigenom möjliggöra en meta-upplevelse av upplevelsen. Analysen av dessa skilda upplevelser kan nämligen ge tolkaren betydelsefullt material för det fortsatta tolkningsarbetet. Till exempel kan den originära upplevelsen innehålla en latent och djup förståelse av det litterära verket, vilken i ett oanalyserat skick inte äger mer än ett estetiskt och personligt värde för tolkaren.[1)]

Innan jag skisserar grunddragen i min tankemodell vill jag säga några ord om tolkarens s k subjektivitetsproblem, vilket ofta betraktas som ett olösligt dilemma. Men problemet debatteras så gott som alltid utifrån ett naturvetenskapligt ideal, där kravet på objektivitet är det bästa av alla vetenskapens villkor. Inom parentes är detta ett orimligt krav för samtliga human- och samhällsvetenskaper, eftersom det förutsätter objekt-subjekt relation. En sådan relation kan nämligen inte uppstå i vetenskaper, vars forskning handlar om människan och hennes kulturprodukter. Inom fenomenologin är varje objekt givet eller presenterat som ett objekt-för-ett-subjekt. Objektivitet är en funktion och framkallning av subjektet. Vad som gäller är, att subjektet får möjlighet att frigöra sig från sina förutsättningar genom att fokusera och analysera intentionaliteten i kunskapsakten och på så sätt nå fram till evidens om objektet.

Första fasen i min tankemodell handlar om tolkarens upplevelser i det litterära verkets värld (1-10 på den grafiska beskrivningen, se Bilaga I). I denna fas, som jag kallar för u p p l e v e l s e, ska tolkaren genom användandet av den fria och differentierade associationstekniken kunna nå fram till kunskap om intentionaliteten i hans/hennes upplevelser av hans/hennes möten med det litterära verket. Denna kunskap i sin tur möjliggör utvecklingen av tolkarens förståelse för det litterära verkets kerygma samt dess textuella och strukturella essens. Resultatet av detta arbete presenteras därefter i vad jag kallar för en associationsanalys. Här ställer tolkaren gissning/ar utifrån sin abstraherade erfarenhet och argumenterar för sina tolk-

---

1) Den originära upplevelsen = tolkarens selektiva perception av det litterära verket, samlad i momentana händelser, och styrd av tolkarens Habitus.

ningar genom att beskriva samband och bakomliggande motiv, vilka han/hon funnit i det litterära verkets text och infratext. Att söka samband och motiv i det litterära verkets text, infra-, trans- och architext i n n a n tolkaren nått kunskap om sina upplevelser är detsamma som att åsidosätta den grundläggande förutsättningen för tolkningsarbetet.

I andra fasen, som jag kallar f ö r t y d l i g a n d e, ska tolkaren med hjälp av de litteraturvetenskapliga metoderna och/eller någon annan vetenskaplig metod ytterligare abstrahera sig från sina upplevelser av det litterära verket, för att han/hon ska kunna fokusera andra (utifrån associationsanalysen valda) aspekter och än en gång pröva sin/a gissning/ar för godkännande eller förkastande samt korrigera sina tolkningar (11-17 på den grafiska beskrivningen, se Bilaga I).Och det är först här, i denna fas,som tolkaren kan börja tolka utifrån det litterära verkets trans- och architext. Men givetvis ska dessa bägge skikt vara närvarande från allra första början av tolkningsarbetet - vilket de också är i egenskap av mer eller mindre dolda styrfaktorer. Det väsentliga är, att tolkaren kan och vet hur han/hon ska analysera sambanden. För dessa kommer med största sannolikhet bli en eller några av utgångspunkterna för tolkningsarbetet i den följande fasen. Men, som jag ovan nämnt, bör tolkningen ske efter det att tolkaren nått kunskap om sina upplevelser i det litterära verkets värld. Ett tolkningsarbete, som i huvudsak är inriktad på det litterära verkets trans- och architext, kan få den ofördelaktiga konsekvensen att tolkaren leder bort sig själv från det litterära verkets värld och därmed försvårar sina möjligheter att finna meningen bakom orden i denna värld. För att förstå hur denna värld är konstruerad - intentionellt och konstitutionellt - fordras en ständigt åter-kommande och åter-upplevande närvaro vid själva upplevelserna i det litterära verkets värld.

Som första metod valde jag den, som brukar kallas för den psykologisk-biografiska, vilken i sin tur fordrade hjälp från en annan vetenskap. I detta avsnitt, som jag kallar för Profilanalys, har jag fokuserat och tolkat huvudfiguren i det valda verket utifrån en psykoanalytisk referensram. På den komparativa metoden föll mitt andra val; och här i detta avsnitt (komparativ analys) tolkar jag med utgångspunkt från verkets architext för att förtydliga vissa aspekter och architextuella samband.

I. U P P L E V E L S E

INTENTIONSANALYS

Svårigheten att tolka ligger, enligt min åsikt, inte endast i att förstå det litterära verket och att förstå vad förståelse och tolkning innebär (Gadamer) utan framför allt i att nå kunskap om upplevelsen och dess intentionalitet. [1] Första steget i min tankemodell behandlar därför själva upplevelsen av det litterära verkets värld.

---

1) Enligt Gadamer ska tolkningen ske i ett växelspel mellan förståelse av det litterära verket och vad förståelse och tolkning innebär, så att tolkaren kan lyfta fram texten ur det främlingskap "in der es sich befindet, in die lebendige Gegenwart des Gespräches zurückgeholt" (Gadamer, Wahrheit und Metode, s.350). Och tolkningsprocessens dialektik sker i form av frågor och svar. Men att tolka en text, menar Palmer (Gadamers elev) "is not simply to bombard it with questions but to understand the question it puts" (Palmer, Hermeneutics, s.250).

Frågan h u r tolkaren ska sätta igång denna frågor och svar process är en fråga, som de flesta hermeneutiker avstår från att ställa. Troligen utifrån den aspekten, att mötet mellan verk och tolkare är en faktisk händelse - "a language event" (a.a. s.243) och att det litterära verket kanske skulle berövas sin sanna dynamik att "tala" och som följd av detta, tolkaren sin förmåga att lyssna till "what the text did not, and perhaps could not say" (a.a.,s. 234).

Gadamer menar, att tolkaren ska kunna förflytta sig till den frågehorisont i vilken texten rör sig samtidigt som han/hon ska förflytta sig till en horisont, i vilken andra svar är möjliga att få för att därmed uppnå den hermeneutiska erfarenheten. Denna frågo- och svar process kallas för den kreativa negativismen av sant frågande. Med detta avses en kreativitet av frågor, som i sina negativa svar ger tolkaren erfarenhet och möjlighet att formulera nya frågor utifrån den vunna erfarenheten. Den hermeneutiska erfarenheten skiljer sig från en kunskapserfarenhet, såtillvida att den inte endast lär utan även förändrar tolkaren (Gadamer, Wahrheit und Metode, ss. 331-334).

Gadamer (och i hans spår Palmer) bannlyser all slags analys- och metodtänkande, eftersom de inte kan fungera som ett sant frågande utan snarare som en test. Till skillnad mot Gadamer/Palmer ser Leibfried inte några nackdelar i användandet av metoder vid tolkningsarbetet (Leibfried, Kritische Wissenschaft vom Text, s.114) och Ricoeur anser, att varje metod rättfärdigas inom gränserna av hermeneutikens egen teoretiska begränsning (Ricoeur, Conflicts of Interpretations, s.15).

Det är min övertygelse att såväl metoder som förslag på alternativa tankemodeller inte hämmar dynamiken, vare sig vid mötet mellan verk och tolkare eller vid själva tolkningsarbetet. Bara forskaren/tolkaren är medveten om intentionaliteten bakom sitt val av respektive metod eller modell.

Upplevelsernas betydelse har kommit i skymundan för förståelsens (Ricoeur, Leibfried) eller också har den så gott som identifierats med förståelsen (Apel, Radnitzky). Jag kan inte förstå något, som jag inte redan har förstått (Lesche & Stiernhom Madsen, Om psykoanalysens videnskabsteori, s.44) och jag kan inte förstå något som jag inte redan har upplevt (Leibfried, Kritische Wissenschaft vom Text, s.144). Men kan jag tolka något utan att ha förstått upplevelsen?

Om tolkaren inte kan beskriva sin upplevelse, blir hans/hennes förståelse grumlig och som följd av detta tolkningen saboterad.[1] Upplevelsen är hörnstenen i varje tolkningsarbete, för genom den sker de ständigt återkommande och förändrade mötena mellan tolkare och verk. Upplevelsen blir erfarenhet, men inte nödvändigtvis förståelse. Och en sådan observerad men oreflekterad (dvs. inte analyserad och abstraherad) erfarenhet är obrukbar för tolkningsarbetet.

Husserl har visat, att upplevelsen har ett logiskt och ontologiskt företräde framför språket (Husserl, Logische Untersuchungen, zweiter Band, I.Teil, ss.427-462). Upplevelsen föregår således förståelsen (som är parallell med språket), och språket ger upplevelsen en konkret form.[2]

---

1) Med beskrivning avser jag inte en redovisning av vissa data i upplevelsen utan en redovisning utförd efter observation, analys abstraktion och differentiering av de momentana tankeakterna, se vidare ss. 17-19.

2) Enligt Heidegger är villkoren för kunskapens möjlighet given i Daseins (vilket i Heideggers terminologi betyder människan) förståelse av Sein. Endast förståelsen av meningen med Sein, som redan har inträffat när vi medvetet försöker att förstå, möjliggör och förtydligar vad som är i Seiendes (verkligheten). Förståelse är mediet för det ontologiska avslöjandet. Det är mediet i vilket och genom vilket vi existerar. När vi tolkar förståelsen "als fundamentales Existenzial/.../dann zeigt sich damit an, dass dieses Phänomen als Grundmodus des S e i n s des Daseins begreiffen wird. "Verstehen" dagegen in Sinne e i n e r möglichen Erkenntnisart under anderen/.../muss mit diesem als existenziales Derivat des primären, das Sein des Da überhaupt mitkonstituierenden Versthehens interpretiert werden." (Heidegger, Sein und Zeit, s 190).

Den förståelsegrund som vi står på har också en ganska definitiv topografi och varje tolkningsakt är inom denna horisont. Förståelse är alltid och nödvändigtvis beroende av det seddas karaktär, vår förståelse för den närvarande situationen och vår känsla av vad framtiden kan innehålla.

(Fortsättning nästa sida)

Upplevelsens företräde framför språket förtydligar varför upplevelsen så ofta är fragmentarisk: affekter, emotioner, perceptioner och minnesrester kan synas vara blandade i en oordnad tankeföljd, som är omöjlig att verbalisera och /eller förstå momentant av tolkaren. Synas, ja - för i själva verket är tankeföljden bestämd av den intentionella strömmen av medvetenhet, som genomtränger subjektets tankeakt på objektet, vilket är tänkt av subjektet.

Ett av de mest utmärkande dragen i upplevelsen är intentionaliteten. Objektet i vår medvetenhet är alltid någonting menat, konstruerat, framkallat, konstituerat, dvs. tänkt med avsikt av oss. Men upplevelsen kan blända liksom ett strålkastarljus, som överraskar oss i mörkret. Om vi går baklänges med blicken fäst mot ljuset, upptäcker vi så småningom både formen av strålkastaren, omgivningen och ljusets effekter på denna. På ett liknande sätt leder undersökningen av intentionaliteten oss fram till upptäckten av samband och bakomliggande motiv, vilka tillsammans förtydligar meningen med meningen.[1)]

Objekten har sin egen, unika presentationsstruktur. De är källan till tolkarens information om hans/hennes Habitus, horisonter och intentioner. Horisonter har följande karakteristika:

(Fortsättning fotnot 2, från sidan 14)

Språket är det förflutnas förvaringsrum och mediet för vårt sätt att se. Språket är lika ursprungligt som förståelse; det är genom språket som världen kan uppenbaras för oss. Men denna värld är avgränsad och förändrar sig med tidens gång. Den är historiskt formad och varje förståelseakt innehåller en historisk akt i och genom förståelse.

Sammanfattningsvis - vi förstår genom den av Sein redan givna världen av förståelse, genom språket och den historiska positionen i vilken förståelsen äger rum. Förståelse är, enligt Heidegger, m a o ontologisk, språklig och historisk.

1) Enligt Husserl innefattar meningen förutsägelse och föreställning. Det är aspekten av meningens intention (Bedeutung-intention). Men meningen innefattar även bekräftelse och fullföljande av föreställningen. Denna andra aspekt kallas för meningens uppfyllelse (Bedeutungserfüllung).

a) förväntningar, omfattade i upplevelseakten och annorlunda än vad som kommer fram i undersökningen

b) perceptionen av objekten innehåller associationer med förflutna händelser, och slutligen

c) horisonter är nödvändiga för att helt klargöra intentionen i objekten.

Tolkarens första uppgift blir således att undersöka upplevelsens intentionalitet, vilket kan sägas vara en meta-upplevelse av upplevelsen. Genom denna når han/hon fram till en förståelse av sig själv som det ego och medvetandeliv, i vilket och genom vilket hela upplevelsen existerar för honom/henne. Ett faktum, som onekligen övertygar om upplevelsens alltomfattande karaktär. Utan denna slocknar det litterära verkets värld - kvar blir endast en bit behandlad pappersmassa av rektangulär form med en potentiell struktur av ett litterärt verk, som möjligen andra forskare, kritiker och läsare har gett ett litteraturhistoriskt och/eller estetiskt värde. Utesluter tolkaren undersökningen av sin upplevelse kommer själva tolkningsprocessen ofrånkomligen att bli styrd av hans/hennes oreflekterade upplevelsematerial, vilket i sin tur är styrt av hans/hennes Habitus och horisonter. Och dessa styrningar kommer lika ofrånkomligen att fördunkla mening och samband i det litterära verkets värld och på så sätt försämra resultatet av tolkningsarbetet.

Undersökningen av intentionaliteten i upplevelsen är en nödvändig förutsättning för att tolkaren ska nå fram till förståelsen av det litterära verkets värld. Inte förrän han/hon klargjort sina egna intentioner, kan han/hon nå fram till en evident kunskap om det litterära verkets värld. För att fortsätta med min liknelse om strålkastaren - ponera att vår uppgift var att beskriva en strålkastare. Givetvis skulle vi lyckas genom att läsa bruksanvisningen samt övrig litteratur om strålkastares tekniska data och historiska bakgrund samt om bruket av strålkastare i andra länder. Men vi skulle inte kunna beskriva själva ljusets effekter utan att vi föreställde oss det och vi skulle definitivt inte kunna uppleva det utan att använda strömbrytaren och ställa oss framför ljuset.

På liknande sätt "tänder" tolkaren "ljuset" i det litterära verkets värld genom att acceptera dess egenvärld och genom att

undersöka sin upplevelse. Existensen av det litterära verkets värld är dessutom förutsättningen för en dialektisk process. Som Ingarden visat "lever" det litterära verket "indem es in einer Mannigfaltigkeit von Konkretisationen zur Ausprägung gelangt" och "indem es infolge immer neuer, durch Bewusstseinssubjekte entsprechend gestalteter Konkretisationen Verwandlungen unterliegt." (Das Literarisches Kunstwerk, s 370f). Även om dess värld är transparent, så saknar det därför inte realitetskaraktär (till de fiktiva personernas realitetskaraktär återkommer jag i avsnittet före min profilanalys, s 187). Det är utifrån upplevelsen av "ljuset" i det litterära verkets värld, som tolkningsprocessen börjar.

Nedan har jag skisserat ett förslag till hur tolkaren kan undersöka sin/a upplevelse/r genom att använda sig av en fri- och differentierad associationsteknik. För att tillfredsställande åskådliggöra mitt förslag har jag delat in det i tre moment. Men tolkaren ska inte vara beroende av en strikt turordning. Momenten går i ett ständigt växelspel med varandra.

Med en fri- och differentierad associationsteknik avser jag följande:

tolkaren låter sina associationer formuleras fritt omkring det litterära verket - vid själva läsningen, vid tankarna och/eller vid drömmarna. Med "fritt" menar jag, att associationerna inte behöver vara bundna av texten - bara de formuleras utifrån upplevelsen av densamma. De associationer, som utgår ifrån tolkarens Habitus och horisonter är väsentliga såtillvida, att de kan innehålla något av det generella och därigenom även det litterära verkets.[1] Men framför allt bör tolkaren uppmärksamma, att associationerna från hans/hennes Habitus och horisonter till att börja med styr associa-

---

1) Enligt Husserl är associationer av synnerligen vikt, eftersom de innehåller "ein eingeborenes Apriori" (Husserl, Cartesianische Meditationen, s.29), vilket är ingenting annat än en "Wesensform" av egot, vilken endast kan avslöjas genom självreflexion. Egots genuina självavslöjande leder till den transcendentala idealismen (som varken är psykologisk eller Kantiansk) där den transcendentala subjektiviteten blir "intersubjektiv-transzendentalen Sozialität, die der transzendentale Boden ist für die intersubjektive Natur und Welt überhaupt" (a.a. s 35).

tionerna rörande det litterära verkets värld. Den dialektiska processen sätter först i gång under analysmomentet. Dessutom visar associationerna här i vilken grad och om tolkarens Habitus och horisonter över huvud är lämpad/e för det valda verket.[1)]

) tolkaren analyserar sina associationer, dvs. han/hon söker samband och bakomliggande motiv i det litterära verkets värld och i sin Habitus och sina horisonter. Genom analys av samband och bakomliggande motiv kan tolkaren finna intentionerna, vilka ligger dolda i dessa. Denna meta-upplevelse ger honom/henne en analyserad erfarenhet av de tidigare upplevelserna. Och först en sådan analys möjliggör utvecklingen av associationsbanan utifrån det litterära verkets värld. Nu formulerar associationerna frågor till det litterära verket. Och tolkarens svar - negativa och/eller positiva - ger i sin tur associationer utifrån det litterära verket, som formulerar frågor till tolkaren, och dessa svar ger ytterligare frågor till det litterära verket, som tolkaren via ytterligare associationer utifrån det litterära verket finner svar på. Genom den uppnådda, analyserande erfarenheten kan

i) tolkaren abstrahera sig från händelserna i det litterära verkets värld och uppnå den distanserade position, där han/hon kan utföra en differentiering av sina olika erfarenheter. Dessa är i tur och ordning: den observerade erfarenheten av de första upplevelserna i det litterära verkets värld, den analyserade erfarenheten, som undersökningen av samband och bakomliggande motiv har gett samt den abstraherade, som resultatet av analysens meta-upplevelse har gett. Denna erfarenhet skiljer sig från de förra i det att tolkaren här kan klargöra intentionerna i associationernas växelspel mellan det litterära verket och sin Habitus samt sina horisonter, vilket i sig är en förutsättning för att tolkaren ska kunna finna intentionerna i det litterära verkets värld.[2)]

---

1) Tolkaren kan teckna ned associationerna från det litterära verket respektive den egna livserfarenheten. Om associationsflödet inte kommer igång, kan tolkaren med förkortningar skriva ned något och/eller om någon fiktiv person från de händelser i det litterära verket, som tolkaren har fått en stark emotionell upplevelse av och sedan utifrån detta associera fritt.

2) I bilaga II har jag tagit med några exempel på associationsflödets frågor- och svar process gjorda utifrån min abstraherade erfarenhet.

Och det är denna upplevelseerfarenhet, som står kvar efter det att tolkaren har reducerat de andra. Utifrån denna ställer tolkaren sin/a gissning/ar rörande det litterära verkets kerygma och textuella struktur. I och för sig kan tolkaren ställa gissningar efter den observerade och analyserade erfarenheten också. Men dessa gissningar måste noga observeras under undersökningens gång för att kunna godkännas eller förkastas.

Slutligen - genom klar argumentation för de samband och bakomliggande motiv han/hon har funnit i det litterära verkets värld presenterar tolkaren sina tolkningar.

Med detta förslag har jag velat ge en skiss till tolkarens nödvändiga arbete med sina upplevelser i det litterära verkets värld. För att nå kunskap om dessa måste tolkaren vända sig till sitt ego, genom vilket alla händelser äger rum. Frigörelsen av associationsflödet möjliggör en analys och upptäckt av intentionerna dolda i tolkarens Habitus och horisonter. Detta resulterar i att tolkaren kan abstrahera och reducera sina olika erfarenheter, vilket är en förutsättning för att han/hon ska komma fram till en kunskap om det litterära verkets essentiella struktur. Tolkaren undviker att göra otillräckliga slutsatser från en anförd immanens till en anförd transcendens utan kan exklusivt syssla med den systematiska beskrivningen och de klargörande analyserna av själva kunskapsakten i upplevelserna.

En sådan kunskapsbas behöver tolkaren för att kunna börja och gå vidare i sitt arbete - oavsett vilken metod han/hon än väljer.

Gissning

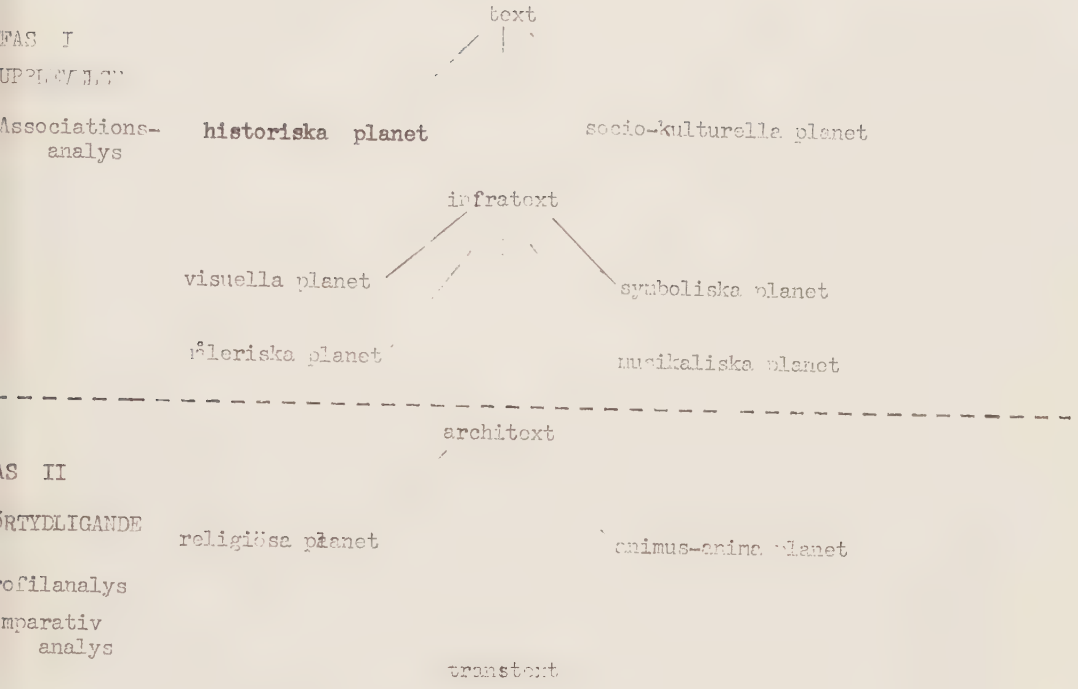
Utifrån analysen av min upplevelseerfarenhet formulerade jag följande gissning om världen i Patrick Whites The Vivisector:

texten har två betydelseplan; det ena handlar om huvudfiguren Hurtle Duffields "öden och äventyr" - som människa och konstnär - i storstaden Sydney, dvs. hans personliga historia. Det andra handlar om det socio-kulturella livet i denna stad berättad framför allt i bifigurernas handlingar.

infratexten har fyra plan; det första beskriver fantasiernas och drömmarnas handlingar i Hurtles liv, det andra visar teckningarnas och målningarnas utveckling och dess betydelse för Hurtles interpersonella konflikter. Det tredje kompletterar de två tidigare såtillvida, att symbolernas händelseförlopp förtydligar innebörden i visionerna och målningarna. Det fjärde planet uppträder först i de tre sista kapitlen, där musiken genomtränger och förmedlar och förutsäger texten.

Denna gissning ville jag pröva för ett godkännande eller förkastande i min associationsanalys. Här valde jag ut tre kapitel ur The Vivisector för att kunna ge utrymme åt de följande analysavsnitten. Valet av kapitlen fyra, fem och sex har jag gjort, dels för att de representerar en synnerligen intensiv period i Hurtles liv (från cirka 20 till 35 år) och dels för att jag skulle söka samband och bakomliggande motiv både från hans förflutna, nu och framtid.

Meningen med associationsanalysen var att jag skulle fokusera händelserna framför allt utifrån det litterära verkets text och infratext, vilket jag också har gjort. Men för överskådlighetens skull visar jag nedan en skiss över hur The Vivisectors värld slutligen kom att se ut:



Som jag tidigare nämnt, räknar jag The Vivisector till de symboliska verken i Patrick Whites romanproduktion. I ett litteraturhistoriskt sammanhang skulle The Vivisector kunna kategoriseras som en romantisk och/eller realistisk och/eller symbolistisk bildnings-, konstnärs- och utvecklingsroman. Mångfalden av etiketterna uppenbarar både svårigheten och den diskutabla nyttan av desamma. Men som Jonsson säger, det visar sig "snabbt, att de stora och mönsterbildande verken ställer krav på en än högre nivå, där motsatserna kan förenas

till en syntes" (Jonsson, I symbolens hus, s 200). 1)

För att få en kontinuitet i presentationen av mina tolkningar har jag valt att redovisa sambanden i The Vivisectors transtext i noterna, eftersom min mening i huvudsak inte har varit att söka bakomliggande motiv i Patrick Whites liv (se vidare under Profilanalys, ss 183-184) eller tolka något annat verk än The Vivisector. Före avsnittet Associationsanalys och i noterna har jag - i den mån det varit möjligt - jämfört mina tolkningar med andra forskares och kritikers arbeten, vilka till en del reflekterar mottagandet av The Vivisector i Australien, Canada, England, Finland, Italien, Norge, Sverige, USA, Väst-Tyskland samt Österrike.

---

1) Olofsson har försökt att skilja begreppen bildnings- och utvecklingsroman utifrån psykologins två huvudlinjer, dvs. den deterministiska med rötter inom positivismen samt den idealistiska med rötter inom fenomenologin (Olofsson, Frigörelse eller sammanbrott, s.10). Som representant för den förra, har Olofsson valt Freud och för den senare står Jung. Med detta sitt försök visar Olofsson det vådliga i att använda sig av en hjälpvetenskap, som forskaren i fråga inte har tillräckliga kunskaper i. Freud är nämligen fader för samtliga riktningar inom den humanistiska (som Olofsson kallar den idealistiska) psykologin - Jungs djuppsykologi inberäknad. De två huvudlinjerna finns de facto, men de utgörs av behaviorismen med rötter i positivismen contra psykoanalysen med rötter inom hermeneutiken. Men visst - Freuds teorier har debatterats, men frågan under de senaste åren har gällt om Freud arbetade på två forskningsuppgifter, nämligen den kliniska psykoanalysen och metapsykologin (se vidare under Profilanalys, not 2, s 185) Däremot har Freud alltsedan sekelskiftet kritiserats för sin determinism. Men inte av humanpsykologerna. Vad de har ifrågasatt är psykoanalysens terapeutiska värde. Och det är här som Jungs kritik kommer in.

Men det är helt riktigt, att Jung hade en betydligt mer positiv syn på det omedvetnas krafter än Freud samt att Jungs syn på den skapande konstnären kan förefalla mer fylld av beundran än vad Freuds gör. Dock - dessa skillnader är perifera i sammanhanget.

Vad kritikerna och forskarna säger.

Mottagandet av The Vivisector var övervägande negativt. Till och med en "gammal Whitebeundrare" som Beston tog fram riset och strödde knappt en enda ros. Att döma av försäljningssiffrorna var läsarnas mottagande mycket ljumt, vilket i och för sig inte säger så mycket. Patrick White har aldrig varit den stora publikens gunstling som t.ex. Dickens. För övrigt en av de två författare, som Patrick White uttalat sin beundran för.

Myten, att Patrick White uppskattades utomlands men inte i det egna landet, har omhuldats mest av honom själv enligt Green (Green, Patrich White´s Nobel Prize, s.23). Myt eller inte - vad beträffar The Vivisector var mottagandet på sina håll minst lika beskt utomlands som i Australien. [1] Varför så många recensenter tillbakavisade The Vivisector med ett sådant ogillande är en fråga, som fordrar ett noga studium av kontexten runt kritikernas dåvarande situation. Jag har inte ägnat mig åt detta, men har - trots det - ställt tre sammanfattande "kanske", som reflekterar något av 70-talets allmänna värderingar.

Kanske utgick de som Malde ifrån en marxistisk hållning och menade att Patrich White glömt att ställa frågorna "hvem skal man skape for?" (Malde, Australsk kunstnersroman, s.5) och "hvilken kunst er det Hurtle Duffield skaper?" (ibid). I sin recension ger Malde själv svaret på den sista frågan, nämligen en konst som kan tillfredsställa de rika. Ett svar som även ger honom en plausibel förklaring till varför The Vivisector är så "frastøtende" (ibid).

Ett annat kanske är att de som Green och Beston saknade en positiv syn på kärlekens fysiska respektive psykiska aspekter. Uti-

---

1) Läsningen av mottagandet av The Vivisector ökade min förståelse för Patrick Whites beslut att donera nobelpengarna till en fond - The Patrick White Award - vars årliga avkastning ska gå till en "kvalitativt förtjänstfull men av sitt lands kritik och publik likafullt mindre beaktad och respekterad författarkollega" (Björkstén, Randolph Stows antipodiska röst, s 8)

från den värderingen att sexuella konflikter får beskrivas men endast med " a literal sprinkling of coprophilia" (Green, Patrick White broods on God and art, s. 14) föreslår Green i sin recension, att Patrick White borde ha blandat en nypa Lolita med en skvätt Portnoy´s Complaint: för hur skicklig kocken (=Patrick White) än må vara - "the dish is an unsavory one" (ibid).

Beston å sin sida opponerar sig mot den emotionella kylan. The Vivisector är "a cold, unsympathetic novel, without redeeming warmth" (Beston, Patrick White´s The Vivisector: The Artist, s.173) menar han i en av sina tre (!) artiklar. På grund av detta minskas läsarens (=Bestons?) intresse "as the book goes on" (a.a.,s.174). Efter de första tvåhundra sidorna har huvudpersonens destruktivitet blivit avslöjad, vilket innebär att de resterande "400 pages do not reveal anything substantially new to modify our knowledge or opinion in him" (ibid). Trots att Beston uppmärksammat symbolernas betydelse kommer han ändå inte fram till någon annan slutsats än, att eftersom The Vivisector innehåller "too much irrelevant detail, too little significant detail: the result is that this least mystical of White´s novels is as elusive as his most mystical" (Beston, The Vivisector, s.61). Gissningsvis kan ytterligare ett av skälen till att Beston dömer ut en tidigare (och även senare) favoriserad författare vara, att han som en del kritiker uppfattade The Vivisector som en självbiografi av och om Patrick White. Eller blev han - som den engelskfödda damen i Wien som Patrick White berättar om i sin självbiografi - så upprörd över de i hans tycke alltför ofta förekommande vulgarismerna i romanen (a.a.,s.59).[1)]

"Kanske" nummer tre är att de liksom kritikerna Nye, Davis, Cantrell, Wiseman, Osborne, Mahon och forskaren Smith, bedömde utifrån ett sk. rationalistiskt och objektivt perspektiv, där "litterära" målningar inte kan beskrivas (Nye, Davis, Cantrell) eller övertyga (Osborne, Mahon) om inte redovisningen av fakta i

---

1) Damen i fråga förklarade i ett brev till Patrick White, att bilden av den urinerande mannen på Perialos hade upprört och väckt en sådan avsky hos henne, att hon inte kunde förstå, att hon någonsin hade kunnat läsa långt mindre beundra hans böcker. (Flaws in the Glass, s.180)

konstnärens arbetssituation och motivval är tillfredsställande (Smith) eller där det romantiska temat om konstnären helt enkelt är förlegat (Wiseman). 1)

Nye, Davis och Cantrell menar, att Patrick White gett sig in på det omöjliga, för "we (=Nye?) never quite see Duffield´s paintings in the author´s words" (Nye, Another Portrait, s.8). Davis fastslår, att "one can no more write an original painting than he can paint an original novel" (Davis, Prose is not painting, s.2) och han slutar med "As the novel progressively darkens and clogs with paint, White´s relentness insistence on the genius of Hurtle Duffield begins to sound more and more like those motel signs in California that advertise the world´s largest underwater swimming pool windows. It might be true, for all I know, but is no way to write a novel" (ibid).

Cantrell konstaterar, att Patrick Whites oförmåga att ge Alf Dubbos målningar (Riders in the Chariot) något meningsfullt liv tycks vara bestående i The Vivisector. Och problemet är verkligen olösligt, eftersom man känner ett konstant behov för "coloured plates or for a box of slides to be given free with each copy of the book" (Cantrell, Fiction Chronicle, s.127). Detta till trots har Cantrell funnit, att målningarna på ett plan visar konstnären som voyeur samtidigt som de på ett annat plan är misantropiska. Men av detta drar Cantrell inte någon annan slutsats än att Patrick White ofta blivit anklagad för att vara just misantropisk.

Osborne och Mahon jämför The Vivisector med Doktor Faustus och kommer bägge fram till, att Patrick White i motsats till Thomas Mann inte har lyckats. Enligt Osborne därför att "one has no doubt that Adrian Leverkuhn is a great composer" (Osborne, The Artist´s Life, s.99). Men tvivlar gör Osborne på Hurtles storhet, "although White is strongly implying that a painting by Duffield is a work

---

1) Wiseman ger mer beröm än kritik och han är övertygad om målningarnas "existens". "In all this it is a large achievement of language and identification" (Wiseman, Patrick White and the myth of the artist´s life, s.33).

of a genius, it is too easy for the reader (=Osborne?) to baulk, and say, ´It doesn´t sound so to me." (a.a., s.100).

Om Osborne och Mahon jämfört musik och målarkonst i stället hade de kunnat konstatera, att musikens audiotiva och abstrakta karaktär skiljer sig från målarkonstens visuella och konkreta ,och att, som konsekvens av detta, deras jämförelse inte blir särdeles relevant. Lägger man dessutom till att Mahon liksom Webster och Docker har förväxlat vissa målningar i The Vivisector väcks misstanken, att bristande tid och/eller intresse kan ha varit ytterligare ett av skälen till den ogillande bedömningen.1)

Smiths två större invändningar är mot orimligheten i Hurtles porträtt "first as an Australian painter, and secondly and most importantly, his implausibility as a painter p e r s e" (Smith, A portrait of the artist in Patrick White´s The Vivisector, s.175). Det första visar sig i Hurtles motivval, som är mera europeiskt än australiensiskt och det andra avslöjas i Patrick Whites bristande kunskaper om målning. Resultatet hade blivit mera lyckat, menar Smith, om "White could keep his basically naturalistic model of inspiration and have Duffield properly, advancing his art on the basis of his acquired painter´s experience" (ibid).

Men kritikernas förslag och råd tystnade i oktober månad 1973. I stället började de som folket i Cervantes' berättelse El retablo de las maravillas, att så högljutt som möjligt tala om vad de såg.

---

1) Webster och Mahon påstår att Nance inspirerade både till målningarna Pythoness at Tripod och Marriage of Light. Men Rhoda var musan till den förra. Deras sammanblandning är anmärkningsvärd med tanke på,att Pythoness at Tripod är en av de mest centrala och oftast förekommande målningarna i romanen. Docker i sin tur har förväxlat Marriage of Light med Animal Rock Forms (Docker, Patrick White and Romanticism, s.54 och Patrick White´s Australian literary context,s.68) samt tidsföljden vad gäller målningarna Lantana Lovers under Moonfire och Pythoness at Tripod (Docker, Patrick White´s Australian literary context, s.70). Se vidare not 1, s.164. Dockers miss beror dock inte på ogillande - bägge hans essäer vittnar om en stor beundran för Patrick White. Antonini har å sin sida "döpt om" två målningar (Infinity of Cats och Lantana Lovers under Moonfire). (Antonini, Patrick White, ss. 111, 114). Dessvärre nämner hon inte skälet.

Men såg de verkligen? Fanns den underbare författaren för dem i någon annan mening än den existensiella?

Dock, det fanns några som såg. Mottagandet var givetvis inte enbart negativt. Däremot är de recensenter lätträknade, som avstod från att göra några invändningar alls. Även efter den magiska vändningen 1973 har endast fem essäer skrivits om The Vivisector, nämligen av Antonini (1976), Brady (1974), Brissenden (1974), Baker (1979) och av Sjögren (1979). I jämförelse med antalet artiklar, som skrivits om t.ex. Voss, The Eye of the Storm samt A Fringe of Leaves (vilket är tre till fyra gånger så mycket), förefaller antalet litet. Här i sammanhanget vill jag också framhålla Björksténs, Beatsons, Bergs, Kiernans, Ross' och Walshs arbeten (jmfr not 1, s 5) samt Dockers essä "Patrick White's Australian context" (1976), vilka samtliga behandlar The Vivisector.

Skälen till att så litet forskning bedrivits om The Vivisector kan gissningsvis sammanfattas i följande två punkter:

1) Whiteforskningen över huvud, har, som Lawson påpekar, inte varit framgångs- eller omfångsrik. Men kanske kan den ökade prestige som Commonwealth Literature har fått världen över resultera i ett ökat intresse för Patrick White.[1] Jag instämmer med Lawson, att det specialnummer som Texas Studies in Literature and Language (1979) ägnat åt Patrick White är ett av de få seriösa - och skulle jag vilja tillägga intressanta - arbetena. Ett annat exempel är Ekmans studie om Happy Valley (1982). I ovan nämnda tidskrift står förutom Lawsons även Bakers essä, vilken - enligt min uppfattning - är det tveklöst mest förtjänstfulla arbete, som skrivits om The Vivisector.

2) The Vivisector hör inte till Patrick Whites "lättare" verk. Liksom i hans övriga symboliska romaner belyses huvudfiguren från flera betydelseplan. Om läsaren endast följer det historiska planet, kan vissa detaljer bli irrelevanta (som Beston påpekar) eller språ-

---

1) I Sverige har utvecklingen visat denna tendens - 1979 kom Sjögrens essä, 1982 Ekmans, 1983 Bergs avhandling och troligen nästa år kommer Hanssons. Dock kan jag inte uttala mig om intresset för Commonwealth Literature har varit styrande för dessa forskares val.

ket skapa problem (som Herring säger) eller berättarperspektivets funktion vålla bekymmer (som Morley, Beston, Smith och Herring menar) eller blir det omöjligt (som Kiernan anser) "to cut down to a critically manageable size, an imagination too rich, subtle and original för conventional methods" (Kiernan, Images of Society and Nature, s.147).

I diskussionen om det var en självbiografi av och om Patrick White (forskaren Beston och kritikerna Green, Porter, Pryce-Jones, Lundkvist,Turner) eller kanske någon australiensisk konstnär (forskarna Kiernan, Smith och kritikern Rosenthal) eller konstnären med stort K (forskarna Coe, Docker, Herring, Morley, Perkins och kritikerna Berger, Mahon, Nye, Osborne, Semmler, Webster) har med undantag för forskarna Antoninis, Bestons, Herrings, Morleys och Smiths synpunkter (se not 3, s.87) ingenting nämnts om h u r Patrick White presenterar sitt litterära verk.[1)]

Om denna fråga hade sysselsatt kritikerna och forskarna mer, är jag övertygad om att deras omdömen hade blivit mindre negativa respektive mer positiva.Kunskapen om t.ex. målningarnas funktion att berätta varför Hurtle handlar som han gör på det historiska planet, skulle förmodligen ha resulterat inte endast i en större förståelse utan även i ett större gillande. Nu stannar frågan i stället vid jämförelser med Patrick Whites tidigare verk och från dessa drar kritikerna/forskarna utan hänsyn till The Vivisectors egen text slutsatser för att förklara vad The Vivisector handlar om - antingen det nu rör sig om konstnärens roll i samhället eller Guds- Och/eller Sanningsproblemet. Eller snuddar frågan vid allmänna jämförelser med andra författare och verk för att slutligen ändå hamna inom

---

1) Beatson talar om "alternative languages" (Beatson, The Eye in the Mandala, s.133) i Patrick Whites verk. Även om jag inte kan hålla med om samtliga fem plan (dvs. The Literary Level, The Level of the Individual Situation or Objective Correlative, The Level of the Human Condition, The Archetypal or Mythical Level, The Numinous or Anagogical Level) eller att de skulle vara signifikativa för alla hans verk, finner jag hans iakttagelse väsentlig. Tyvärr exemplifierar han inte något verk utan ger endast tolkningar av vissa symboliska bilder på det arketypiska eller mytologiska planet.

etikens gränser.[1] Har Hurtle "rätt" att tänka och uppföra sig som han gör? De ogillande svarar nej och visar fram hur han utnyttjar sin omgivning, medan de gillande söker förklaringar att "försvara" hans handlingar med, eller framför de sina reservationer eller undviker de "problemet" helt. Eftersom jag uppehållit mig så pass vid de negativa omdömena plockar jag här endast några exempel från de gillande.

Björkstén menar, att kvinnorna i Hurtles "liv är de lik han gar över" (Björkstén, Patrick White, s.77) för att kunna följa sin vision och söka svaret på sin "av Lawrence inspirerade fråga om i vilken grad konst är beroende av sexualitet" (a.a.s. 78). Hurtles sexuella handlingar, speciellt de autoerotiska, förklarar Docker och Baker utifrån Hurtles levnadsfilosofiska respektive estetiska konstuppfattning. Morley, däremot "ser" ingenting utan menar, att hans målningar är "orgasms which are truly creative, not onanistic, and artistic creation is itself the archetypal orgasm" (Morley, Doppelganger's dilemma, s.409)

Docker har i sina två essäer delat upp The Vivisector bärande temata och figurer i det dialektiska och romantiska temat samhälle contra natur (dvs. "mind" contra "nature" eller "a free natural way of living" contra "the repressive ways of society" (Docker, Patrick White and Romanticism, s.44). Utifrån detta samt med hjälp av de Lawrentianska "teorierna" formulerar Docker sitt påstående, att föreställningsakten "in fact emerges out of, the artist's sexuality" (a.a., s.48). Men att bortse från sexualitetens egen betydelse

---

1) Patrick White har jämförts med ett tjugotal författare, t.ex. Balzac (Ross), Bellow (Baker), Blake (Brady, Baker, Kiernan), Coleridge (Baker), Dante (Morley, Dickens, Salter), Dostojevskij (Björkstén, Lindman-Strafford, Morley, Ross), Flaubert (Beston, Ekman, Reid, Ross) Gogol (Ross), Heine (Schulz, Ross), Joyce (Herring), Kafka (Reid), Keats (Baker), Keller (Ross), von Kleist (Ross), D.H. Lawrence (Beatson, Björkstén, Docker, Kiernan), Mann (Mahon, Osborne), Maugham (Turner), Proust (Beatson, Kiernan), Rimbaud (Morley), Shaw (Perkins), Shakespeare (Kiernan), Steinbeck (Beston, Ekman), Stendahl (Ross), Swift (Walsh), Thoreau (Ekman), Tolstoj (Ross), Vergilius (Johnson), Wordsworth (Baker, Docker, Herring) och Theocritos (Johnson). Men dessa jämförelser visar knappast mer än vidden av Patrick Whites konstnärsskap. (se vidare undet Det musikaliska planet, ss 281-282)

för Hurtle, och hur och när denna betydelse kommer fram, finner jag vanskligt. Hurtles sexualitet står ju - också naturligt nog - även för hans längtan och önskan att kunna leva tillsammans med någon. Och denna önskans ambivalens - för rädslan i sexualiteten, som framträder så tydligt på det måleriska och det visionära planet, har Docker inte sett. Kritikern Riemer däremot, ser Hurtles konst med undantag för den sista målningen som "spiritual masturbation (replacing his unsuccessful attempts at personal relationships)" (Riemer, The Eye of the Needle, s.254).

Enligt Baker drivs Hurtle av ett romantiskt imperativ "energized by a dialectical skepticism which steers erratically between the Scylla of solipsism and the Charybdis of materialism" (Baker, Romantic Onanism in Patrick White´s The Vivisector, s.206). Som ett av exemplen ser han Lantana Lovers under Moonfire, där Hurtle, dvs. "the subject or introverted onanist/.../strained apart from the vivisectory celebrant of nature, his subjective impulse emblematized as an ineffectual grotesque (dvs. Hurtle i Cutbushs gestalt) and his Promethean energies reduced in a malevolent moon" (a.a., s.221).

Enligt min åsikt varken drivs eller störs Hurtle av någon specifik estetisk konstuppfattning. Redan i första kapitlet deklarerar Hurtle att livet är "drawings" och "bread" (s.33) och i näst sista kapitlet förklarar Don Lethbridge (Hurtles "själslige" vän och lärjunge) för den oförstående journalisten, att "there´s a point you can´t sort of talk beyond. You can only do. Or b e, sort of. And that is what Mr Duffield." (546) - en replik som påminner om en av Patrick Whites egna: "at the same time you can´t e x p l a i n the genius of Bach and Mozart/.../none of the great artists" (A Conversation with Patrick White, s. 141)

Dessutom finner jag det vanskligt, att - som Baker gör - dra slutsatser om Hurtles estetiska konstuppfattning endast utifrån de kompositionella elementen i en skiss och två målningar samt i huvudsak text och infratext runt Maman (jmfr not 1, ss. 109, 118, 129) Händelseförloppen vid själva målandet (och även tidigare och senare) i text och infratext är lika väsentliga. För såväl Livet som Konsten hör till själva Varat för Hurtle - en uppfattning, som överensstämmer

med Patrick Whites (Flaws in the Glass, s.188). Och det är i detta Vara, som konstnären ensam kan finna eller övervinna Verklighetens disharmonier.

Baker har utgått dels från Dockers tes om det dialektiska förhållandet och dels från Kiernans och Wilkes synpunkter på "the exploratory nature" (Baker, Romantic Onanism, s. 205) i Patrick Whites romaner, och hans mål är att visa såväl den dialektiska strukturen i The Vivisector som de specifikt romantiska dragen, som styr Patrick Whites val av symbolmotiv.

Kanske är önskan att kunna sammanfatta så mycket i det begränsade essäformatet omöjlig att uppfylla. I sökandet efter olika dialektiska förhållande eliminerar Baker den dynamiska aspekten och gör sig skyldig till kraftiga reduktioner. Dessutom använder han transtexten - i likhet med de flesta forskarna - som ett nödvändigt, men dessvärre inte alltid relevant komplement att förklara sina slutsatser med.

Men trots dessa invändningar, finner jag Bakers essä givande och överlägsen de andras av det enkla skälet,att han bemödar sig om att tolka några målningar.[1] Som trolig konsekvens av detta, har han också funnit,att den psykologiska basen för Lantana Lovers under Moonfire "can be found in chapter 5 where the temporal flow of the narrative is arrested in a ritual scene of confession and renewal" (a.a.,s.220).

---

1) Enligt min uppfattning kommer Herring och Kiernan mycket nära det måleriska planet. Herring menar, att Patrick White "through his way of using language" (Herring, Patrick White's The Vivisector), s.7) försöker skapa " a sense of the painter's way of seeing the world, to suggest by the imaginative texture of his prose the nature and intensity of Duffield's vision" (ibid). Kiernan säger, att "White's art lies in creating Duffield's perception of life in terms of painterly images that constitute his consciousness, his remembered experience, his being which is continuous with his art" (Kiernan, Patrick White, s.109).

Men the Vivisector berättar inte endast om Hurtles sätt att uppfatta världen genom sina visioner (Herring) eller att Hurtles medvetna vara är samtidig med hans konst (Kiernan), utan framför allt om Hurtles vara i världen. Utan att tolka målningarna, vilket Herring och Kiernan inte gör, blir det svårt att förstå Hurtles kluvna inställning till sig själv, livet, kärleken och människorna.

En menings utvikning - även Coe har gett en entusiastisk tolkning av Lantana Lovers under Moonfire, vilket leder honom fram till den säregna slutsatsen, att "In a sense, Cecil Cutbush is what the novel is about" (Coe, The Artist and the Grocer, s.528).

Walsh förklarar inte utan reserverar sig, närmare bestämt för kapitlen 4 och 5. Skälet är, att han känner "a degree of overheatedness in the description of the sexual activity, which betokens on occasion some flinching distaste in the writer"(Walsh, Patrick White´s fiction, s.101). Vidare anser han, att svagheten i Patrick Whites styrka ligger i att han "compel words by strongly physical use of language to assume the shapes he is describing" (a.a.,s.102). Om Walsh lämnat det historiska planet skulle kanske denna svaghet hos Patrick White ha framstått som ytterligare "bevis" på just hans styrka.

Som exempel på kritiker och forskare, som har undvikit "problemet" kan jag nämna kritikerna Koch-Emmery, O´Hearn, Williams samt forskarna Antonini och Kiernan.

Antonini hänvisar visserligen till kritiken över oanständigheterna i The Vivisector men ger inga andra kommentarer än att "per il White non esiste una doppia veritá: quella che si rappresenta sulle scene a quella che rimane nascosta al retro: se la lettura non vuole essere di evasione, non deve rinunciare le brutture della vita e della societá". (Antonini, Patrick White, s.119).[1] Men kan "det fula" accepteras utan att analyseras?

Kiernan berör det inte alls utan går direkt in på de, enligt honom, väsentliga budskapen i The Vivisector, nämligen konstnären contra samhället och den europeiska romantiska traditionen contra den australiensiska erfarenheten.

---

1) "för White existerar inte en dubbel verklighet: den som man visar på scenerna och den som förblir gömd därbakom; om litteraturen inte vill vara en flykt bör den inte avstå från att ange det fula i livet och samhället".

Som framgått har frågan om Hurtles konstnärsskap och sexualitet besvarats på olika sätt. Däremot är så gott som samtliga forskare och kritiker ense om, att Hurtle söker efter Sanningen eller en Gud (och denna uppfattning har de flesta formulerat utifrån klotteraforismen, se vidare under Komparativ analys, Det religiösa planet, ss. 228-259).

Av dem som anser, att Hurtles sökande är ett av The Vivisectors centrala temata vill jag nämna forskarna Antonini, Brady, Morley, Perkins och kritikerna Cantrell, Mahon, Riemer. Huruvida de har tagit intryck av Ben Nicholsons citerade sentens, som inleder The Vivisector och som identifierar den religiösa upplevelsen med den konstnärliga, framkommer dock inte. Noterat denna har däremot kritikerna Barbour, Lindman-Strafford och forskaren Antonini gjort - dock inte vad gäller det religiösa sambandet. Barbour betonar sökandet efter oändligheten och menar, att "Female and artist, being each other´s converse, are both searching and incomplete" (Barbour, White vivisected, s.21). De förras sökande är korrumperat till skillnad mot konstnärens som är rent. Antonini å sin sida menar, att samtliga fyra citerade sentenser (övriga tre är av Rimbaud, Blake och Augustinus) ger en profil av den konstnärstyp som Hurtle förkroppsligar, dvs. den "expressionistiske".

Genom att använda Ödet som ett ledmotiv förbereds läsaren, enligt Morley, för Hurtles slutliga förståelse av sig själv som ett instrument för Sanningen "which has been the object of his quest" (Morley, Doppelganger´s Dilemma, s.417). Brady däremot vidhåller, att om Hurtle söker sanningen i den meningen, att han försöker inse vad det verkligen betyder att vara en människa "then the fact that he appeals and overwhelms most people he meets suggests a widespread unability to cope with truth"(Brady, The artist and the savage god, s.137f). Hurtle varken söker Sanningen eller Gud - han blir uppsökt av en Gud reflekterad av Simone Weils gudsbild (a.a.,s.143). Enligt Brady har Patrick White själv i ett personligt samtal bekräftat Weils betydelse för honom.

Kritikerna Mahon, Riemer och forskaren Perkins utgår samtliga från The Vivisectors transtext. Mahon ser en utvecklingslinje från spottloskan i The Tree of Man, i vilken Stan Parker fann sin Gud över Arthurs glasmandala i The Solid Mandala till kristallkronan

i The Vivisector. Stan, Arthur och Hurtle har blivit upplysta av Gud eller Sanningen. (Mahon, The Shandeler, s.635).

Riemer menar, att Stan Parker och Hurtle bägge känner att de har blivit "stroked by God" och att de når "their ultimate illumination in terms of the same colour" (Riemer, The Eye of the Needle, s.252). Till detta vill jag endast tillägga, att även Alf Dubbo i Riders in the Chariot blir upplyst genom just det blåas färg.

En ännu vidare transtext väljer Perkins. Hon menar, att "The final revelation that White offers about love is that such things as a gob of spittle, or the kitchen table, or a festering sore, or an old smelly goat, or a yard dunny, or a painting of chairs, are in fact LOVE - if only, as the Landlord says in The Ham Funeral, you can get to know it". (Perkins, Sterile critics and fecund artists, s.9) och vidare "God is also Love: and having presented in A Cheery Soul Miss Docker's belated realization that "dog" is an anagram of God, White does the same thing in The Vivisector, when the artist discovers that the colour "indigo" contains the anagram of God-In or In-God." (ibid).

Sambanden mellan The Ham Funeral respektive A Cheery Soul och The Vivisector är intressanta. Men Perkins visar hur vanskligt det kan vara att dra slutsatser utan hänsyn till infratexten vare sig i det enskilda verket eller i den del av transtexten, som utgörs av Patrick Whites samtliga verk.

Slutsatsen av sambanden, vilka är från The Tree of Man (=a gob of spittle), Night on Bald Mountain (=an old smelly goat) och The Vivisector (= a festering sore, the kitchen table, a gobbet of horse-flesh, the stench from the back-yard dunny och målningen Furniture) är som ovan framgår dragen utifrån The Ham Funeral. Ett skådespel, som skrevs 1947, alltså åtta år före The Tree of Man, femton år före The Night on Bald Mountain och tjugutre år före The Vivisector. Tidsfaktorn i sig är dock inte avgörande - men jag finner den dock nämnvärd. Mest utifrån den synpunkten, att Patrick White i vissa verk ger "fröet" till sitt nästkommande, vilket Beatson har noterat (Beatson, The Eye in the Mandala, s.4). T.ex. kometen, som uppträder i slutet av Voss dyker upp som Vagnen i Riders in the Chariot och dess sammanbindning av de fyra utkorade i den stora

Virvelvinden genomgår en metamorfos till mandalasymbolen i The Solid Mandala. Arthurs referens som "the Viviseckhunist" sväller ut i The Vivisector, medan "the Mad Eye", som Hurtle målar som pojke, är den bärande symbolen i The Eye of the Storm. Och förlisningen av fartyget i det förflutna, som berättas i förbigående om i The Eye of the Storm, utgör grundstommen i A Fringe of Leaves.

Vanskligheten i Perkins resonemang visar sig vid ett närmare betraktande av de citerade exempel, som hon utgår ifrån. Med undantag för bordet i The Ham Funeral symboliserar ingen av dem vare sig Gud eller Kärleken. "a gob of spittle" i The Tree of Man står snarare som symbol för insikten att söka Sanningen i sig själv (jmfr Mahon), "an old smelly goat" är ett kontrasterande uttryck till människornas/klippornas hårdhet (jmfr klippornas betydelse i The Vivisector, se ss. 52, 56, 73-74). "the kitchen table" symboliserar människan och "the back-yard dunny" är kort och gott Hurtles meditationsplats. "much more depended on the bowels than the intellect was prepared to admit" (s.361), konstaterar nämligen Hurtle. Till "a gobbet of horse-flesh" och "a festering sore" har jag inte funnit några samband, som kan förtydliga deras explicita betydelse.

Som jag till att börja med nämnde, finner jag dock sambanden intressanta. Men utifrån den aspekten att de visar något av utvecklingen i två centrala tankegångar hos Patrick White, nämligen de om Kärleken och Gud.

Bordet i The Ham Funeral symboliserar Kärleken som Perkins påpekar. Lika kantig och död är Kärlekens väsen som bordets. Den efterföljande satsen "if you only can get to know it..." (The Ham Funeral ur Four Plays, s.63) accentuerar The Young Mans/människans egen oförmåga att förstå dess väsen.

Bordet dyker upp igen i det nästföljande verket, The Aunt´s Story. På Alyosha Sergeis undran om Theo tror på Gud, svarar hon: "I believe in this table." (The Aunt´s Story, s.159). Liksom The Young Man söker Theo förgäves Kärleken i människorna. Men hon söker aldrig Gud. Att Sergeis undran implicit ger henne ett alternativ till hennes förlorade tro på Kärleken uppfattar hon inte. För Theo är Gud lika kantig och död som bordet. Här står bordet som symbol för Gud. Denna symbolbeteckning återkommer för övrigt i Riders in

the Chariot. Himmelfarb svarar sin hustru helt frankt, att "God is in this table." (Riders in the Chariot, s. 142).

Hurtle tror sig kunna finna Verklighetens/Helhetens kärna, när han målar Furniture. Men det är inte Helheten han finner. Vid mötet med Mr Mothersole (s 368) samt vid framställandet av The Whole of Life (s 554) liknar han människorna vid möbler. Bordet i The Vivisector symboliserar Människan, vilket förtydligas även av de två tidigare borden, vilka uppträder i första och sjätte kapitlen. Utifrån detta är det förståeligt, att Hurtle upptäcker Furnitures "död". Hurtle söker vidare över Kärleken till Nåden för att slutligen finna Helheten, dvs. Gud (se vidare under Komparativ analys, Det religiösa planet, ss. 228-259).

Perkins samband mellan A Cheery Soul och The Vivisector finner jag intressant endast ur den aspekten, att scenen med hunden, som lyfter benet och väter ner Miss Docker (A Cheery Soul ur Four Plays, s. 262) påminner om månens förehavanden på Lantana Lovers under Moonfire (jmfr ss. 118-131). Men för övrigt har Miss Dockers God/Dog inte något gemensamt med månen/The Divine Destroyer. Och än mindre med den Gud, som Hurtle möter i döden.

Vad gäller anagrammet av "indigo" så står det explicit varken "God-In" eller "In-God" utan "N-D-G-O-" och "indi-ggoddd"(ss, 556,567) Möjligt är, att Perkins här har velat ge uttryck för sin uppfattning av infratextens implicita budskap. I detta sammanhang vill jag nämna Riemers förslag "I in God", vilket, enligt min åsik-, är betydligt mer intresseväckande.

Slutligen vill jag säga, att flera forskare har påpekat Jungs betydelse och influens på Patrick Whites författarskap. Att så är fallet, bekräftar Patrick White själv bl a i sin självbiografi (Flaws in the Glass, s. 146). Docker är den forskare, som starkast poängterar Jungs påverkan. Men trots att han menar, att språket i The Vivisector är relaterat till ett Jungianskt och arketypiskt språk, ser Docker i detta konstaterande inget annat än att "what is natural in people, and what is accidental, merely social and historical, can be distinguished and characterized" (Docker, Patrick White and Romanticism: The Vivisector, s. 45). Vidare säger han, att Patrick White "conceives of the authentic self in Jungian-terms as androgynous"(a.a., s. 49),

men fortsätter Docker: "they (den maskulina och kvinnliga principen, dvs. animus och anima) are of little reckoning or interest in the artist's perception of what is real, and barely figure in the novel" (a.a., s 49). Hurtles själ är given av naturen och/eller Gud, och vad Hurtle strävar efter är att kunna sammanfogas med den natur han kom ifrån. Den manliga principen representeras av "The imagination" (Docker, Patrick White's Australian literary context, s. 63), medan den kvinnliga symboliseras "in the receiving and life-giving qualities of the womb"(ibid). Homosexuella som Cutbush, Honeysett och Mothersole har just sådana "wombs" och exemplifierar därmed den kvinnliga principen. Mot detta vill jag säga, att det framkommer varken i text eller infratext, att Mothersole är homosexuell eller att Honeysett har någon "womb". Vad gäller sambanden i infratexten rörande Honeysetts homosexualitet, så är de inte heller särdeles tydliga eller många.

Som framgått av min skiss (se s. 21) har jag funnit betydelsen av animus och anima så väsentlig, att jag ägnat det ett plan för sig (se vidare under Komparativ analys, Animus-anima planet, ss. 260-280).

ASSOCIATIONSANALYS
KAPITEL FYRA (ss. 152-230)

Det historiska planet

har i huvudsak hand om den konkreta handlingen. Här berättas om Hurtles relation till Nance Lightfoot, f.d. sjuksköterska, änka och prostituerad. Kriget är slut och Hurtle återvänder till ett Australien, där inte någon längre känner honom. Adoptivfadern Harry Courtney (i fortsättningen kallad far Courtney) är död. Maman (adoptivmodern) är omgift och bor tillsammans med sin dotter och Hurtles styvsyster Rhoda någonstans i England. Via ett brev från f.d. kokerskan på hemmet Sunningdale har Hurtle blivit informerad om att far Courtney testamenterat hela sin förmögenhet till Maman.

Det är i detta tillstånd av fattigdom och ensamhet, som han möter Nance en kväll. Utvecklingen av denna relation berättas i inalles elva möten. (cirka 50 sidor).

På det historiska planet beskrives Hurtle som en för kvinnor synnerligen attraktiv man (s.169). Det finns knappast något som röjer Hurtles starka negativism mot sexualitet och/eller livet på detta plan. Däremot på det måleriska planet träder Hurtles livsångest fram. På det historiska planet är sökandet efter Sanningen eller en Gud det kanske mest betydelsefulla.[1] Men målningarna är - inte att förglömma - trots allt det "konkreta" resultatet av detta sökande. De är en flykt och/eller ett försök att nå den sanning, som han anar och vägrar att acceptera. Sanningen (som hans inte önskade alter ego, systern Rhoda ger uttryck för) - "to recognize the order, and peace and beauty in nothingness"(s.473).

Eftersom så gott som allting berättas utifrån Hurtles synvinkel får läsaren dela Hurtles intensitet och medvetenhet om människorna omkring honom (om berättarperspektivets funktion - se vidare under Kapitel fem, ss 88-89). Dessutom träder dessa andra gestalter fram i "egna" dialoger och brev. På så sätt skapas flera

---

1) Vilket så gott som samtliga kritiker och forskare anser - jmfr s.33

aspekter utifrån vilka läsaren får - förutom att lära känna personen/erna i fråga - ytterligare perspektiv på Hurtle. Patrick White har undvikit ordet "I" och växlar i stället från "one" till "he".[1)]

Nance framträder på det historiska planet som en god hora. Hon ger Hurtle pengar, mat och kärlek i förhoppning om att få lite tillbaka. Hennes dialog är mustig och fylld av humor.[2)]

Först på de andra planen ger Patrick White en djupare dimension av henne, där hon liksom Hurtle blir ett offer i kärlekens destruktiva kamp.

---

1) Detta kan vara en möjlig förklaring till att så många kritiker uppfattade The Vivisector som en självbiografi - jmfr s. 24 .

2) Ungefär så har också de flesta kritiker och forskare uppfattat Nance, med undantag för Baker och Docker. Mest positiv har Rosenthal varit "nearly every other description of a prostitute" blir "utterly trivial" (Rosenthal, Portrait of an Artist, s. 538) i jämförelse med Nances. Det enda möjliga och passande sällskapet för henne är Dostojevskys Sonia Marmeladov, slutar han.

Mest kritisk är Herring, som menar, att "Language becomes of a problem/.../ in the presentation of Nance Lightfoot" (Herring, Patrick White´s The Vivisector, s.7). Vidare säger hon, att Nances roll är i huvudsak att vara "the earth godess in whose embrace the acolyte finds visions of a higher Reality" (ibid).

Docker menar, att Hurtle verkligen ville ha "a marriage of light" (Docker, Patrick White and Romanticism: The Vivisector, s.54) med Nance, vilket han såg "as an act not involving immediate contact with her, her personality being in the way, but a medium of organic oneness between self and universe" (ibid). Detta misslyckades pga. Nances moraliska yta, vilken slutligen förstörde deras förhållande.

För Baker är "Nance´s role in Duffield´s art and life" (Baker, Romantic Onanism in Patrick White´s The Vivisector, s.218) "one of covert complicity alternating with conscious hostility" (ibid). Och Nance påminner så mycket om Maman, att hon fungerar "as Duffield´s adversary , a vocal critic who repeatedly attacks his painting" (ibid).

Det måleriska planet

På några ställen i The Vivisector jämföres orden med målarkonsten. "if you could put it in words, I wouldn´t want to paint" (s.177) - "Speech is surely more brutal than paint because it tends to dictate rather than state" (s.544) - "you couldn´t s a y the things you paint, could you?" (s.396) frågar Kathy, själv en konstnär och Hurtles psychopompos.[1] Här skulle jag vilja säga, att Patrick White ger en liten ledtråd till det måleriska planet.[2]

Dessutom väcker textens stundtals minutiösa beskrivning av förberedelserna till målandet och målningarna misstanken att författarens önskan är att beskriva något mer än kompositionsteknik m.m. Är det inte en uppmaning till läsaren att följa med skapelseprocessens gång för att kunna "se" och uppleva dem?

Målningarna är tillsammans med teckningarna sammanlagt 36 stycken i The Vivisector.[3] I kapitel fyra framträder Electric City, Marriage of Light, Animal Rock Forms och Doppelgänger.

---

1) Ordet "psychopomp" har Patrick White förmodligen hämtat från Jungs Psychologie and Alchemie, s.83. Till detta återkommer jag i Komparativ analys, Animus-Anima planet ss. 260-280

Om ordens otillräcklighet i jämförelse med målarkonst och musik har Patrick White sagt följande: "I feel you can do far more with paint and music; I am hobbled by words" (A Conversation with Patrick White, s.138) och "I had imagined that if I could acquire the technique I might give visual expression to what I have inside me, and that the physical act of painting would exhilarate me far more than grinding away at grey, bronchial prose" (Flaws in the Glass, s.150).

Enligt Patrick White handlar The Vivisector om den målaren, som han inte blev och var "destined to become" (ibid).

2) Redan i Riders in the Chariot försöker Patrick White binda samman det måleriska med det visionära i bifiguren och målaren Alf Dubbos gestalt (jmfr Cantrells åsikt s.25).

I Alf Dubbos målning My Life (Riders in the Chariot, s.326) finns en del motiv, som återkommer i Hurtles "Perialos" och The Whole of Life. Alf Dubbos sista målning (a.a.,s.436) har också färgvalet (det blåa) gemensamt med Hurtles sista målning "Indigo, som jag nämnt.

3) I Bilaga III har jag gjort en förteckning över dessa med sidanvisningar om var de förekommer i The Vivisector.

Kärlekens terrorbalans
Electric City

rymmer all den "love and terror" (s.396), som Hurtle så sent som vid mötet med Kathy fortfarande känner inför kärleken. En väsentlig skillnad är dock, att han då - trettio år senare - är medveten om det.

Berättelsen om Electric City börjar med visionen från det första mötet med Nance till strax före början av det tredje mötet, då Nance väcker honom ur en dröm. Denna dröm är så gott som identisk med den tidigare visionen. Samtidigt som det måleriska och visionära planet sammanbindes, förebådar handlingen på det visionära planet det kommande händelseförloppet på det historiska planet (se vidare under Det visionära planet, ss 62-63).

Här liksom tidigare är det ljuset, som förebådar inspirationsögonblicket och ger honom den kraft han behöver för att erfara "a vision of his power" (s.169). Ljuset beskrives här som "blades of clean steel" (s.168), vilket bryter sig igenom persiennribborna. Stål ger association till rakknivarna, dvs. hans penslar (s.213).[1)]

Vad som framgår av infratexten runt inspirationsögonblicket är den Whiteska essensen av kärleken - "a matter of suffering and sacrifice" (s.368) och, skulle jag vilja tillägga, kampen mellan de två medspelarna. En kamp, som Hurtle lyckas klara sig ur genom ljusets/konstens makt att "translate the world into terms of his own" (s.169).

Sällheten av sexualiteten som Hurtle upplever, förstörs av Nances fråga, om det var första gången han gjorde det samt hennes förklaring, att han skakade som en hund. En liknelse, som symboli-

---

1) Temat ljus-sanning-konst förekommer ofta i texten och överensstämmer med Rimbaud-sentensen. För övrigt återkommer ljuset från persiennerna t.ex. vid beskrivningen av The Lopsided Blind (s.451) och vid beskrivningen av Rhoda (s.427).

serar Hurtles underlägsna ställning i den destruktiva kärlekskampen. Eller med utgångspunkt från Blake-sentensen - människans oförmåga att kunna älska i stället för att vilja krossa.[1)]

Utifrån detta är det signifikativt, att Nance efter att ha sårat Hurtle ber honom att älska. Hennes förutsättning att kunna älska är viljan att slå - vara den starkare och befria sig från tidigare lidna oförrätter. Anledningen till hennes besatthet känner Hurtle inte till vid tiden för arbetet med Electric City - han anar bara, att hon behöver honom "for some reason she kept hidden behind the forearm shielding her eyes after the throaty confessions of love". (s.171)

Vid deras sista möte - det elfte - ger Nance förklaringen. Hurtle liknade mannen i överrocken (som i sin tur är sammankopplad med Nances fader). Därför hade hon älskat honom. Varför sammankopplas Hurtle med fadern och överrocksmannen? Dels för att visa det förflutnas oerhörda makt, dels för att ge en plausibel förklaring till hennes outtalade vilja att förstöra.[2)]

Önskan att hämnas äger Nance. Varken faderns (s.223) eller någon annan man hade älskat henne. Redan vid det andra mötet, kommer hennes hämndlystnad fram i en likgiltighet, som Hurtle kommenterar med "She sounded both prosperous and brutal". (s.172) Men rädslan att bli sårad finns hos dem bägge. Vid det första mötet får läsaren

---

1) Baker menar, att kvinnorna i Hurtles värld med undantag för May Noble, kokerskan på Sunningdale "are experienced only in the context of hegemonial struggle" (Baker, s.215). Till detta vill jag endast tillägga, att undantaget är signifikativt med tanke på Hurtles sammanbindning av mat och sexualitet. May Noble (efternamnet är ett symboliskt uttryck för hennes värderade ställning) är den enda, som ger utan att fordra något tillbaka.

2) Det förflutnas makt är ett ständigt återkommande tema i transtexten - jmfr Patrick Whites egna ord om barndomens landskap (se s.3). Så sent som 1978 i porträttet av Mag i skådespelet Big Toys återkommer Patrick White till det förflutnas diktatur över människan (Big Toys, s.25-26). Intressant att notera är att Mags förhållande till sin far är en nästan direkt upprepning av Nances förhållande till sin.

veta - först från det distanserade berättarperspektivet och senare från Hurtles - att Nance försvarar sin rädsla med verbal brutalitet.[1)]

Hurtle besvarar Nances attack (dvs. hennes fråga och förklaring) med att älska henne och sedan bryta upp -"perhaps too fast for the etiquette" (s.168). Medvetenheten om detta, kan också avslöja - förutom en rädsla och vilja till flykt - en intention att vilja ge igen. Denna handling hämnas Nance ögonblickligen med orden "Sillylookun p l u c k e d men!" (s.168). Det kursiverade ordet plucked associerar till den unghöna,som mamma Duffield ville nacka men inte kunde.[2)] Sambandet Nance/kyckling eller höna förtydligas under det andra mötet - även sambandet med fruktan, vilket jag återkommer till.

Hurtles nervösa skratt och anspelning på mjölkmannen kan Nance

---

1) (Det distanserade berättarperspektivet) "Because she had got a fright she sounded angry" (s.163) och (Hurtles perspektiv) "When she was most afraid she became her most brutish"(s. 189). Det förra citatet är det första av endast två exempel vad gäller ss.162-230 i detta kapitel, där det distanserade berättarperspektivet förekommer. Det andra exemplet är "Little did she know it, but he was." (s.172) Här får läsaren direkt veta den ödesbestämda betydelse, som Hurtle kommer att få för Nance.

   Att berättelsen brytes utifrån Hurtles synvinkel kan tänkas bero på nödvändigheten att förtydliga bilden av Nance. Effekten - i alla fall vad gäller första exemplet - blir att läsaren förhindras att tro att Nances många gånger mustiga repliker är de enda, som porträttet av henne tecknats med.

   För övrigt presenteras Hurtle i kapitlets inledning (ss. 152-153) ur det distanserade berättarperspektivet, vilket bryts av Mamans brev. Efter detta fortsätter berättelsen ur Hurtles perspektiv växelvis med breven från far Courtney, Rhoda och slutligen May Noble. Sistnämnda brev utgör slutvinjetten på den kortfattade resumén över Hurtles år under och efter kriget. Därefter inträder det distanserade berättarperspektivet - i en enda lång mening (s.162) - och med detta markeras inledningen till Hurtles "nya" liv, vilket det förestående mötet med Nance skulle komma att innebära.

2) Symbolbilden av unghönan uppträder redan i första kapitlet (s.3) och återkommer vid ett flertal tillfällen. Denna berättelse kan sägas vara en - på det symboliska planet berättat - HC Andersen inspirerad saga med samma slut som dennes Den fula ankungen.

   För övrigt har Brissenden (Brissenden, The Vivisector, s.307), Beston (Beston, Patrick White´s The Vivisector, s.169) och Kiernan (Kiernan, The novels of Patrick White, s 467f) uppmärksammat unghönans symboliska betydelse.

inte "cotton on to the reference" (ibid). Sambandet "plucked men" och mjölkmannen blir förståeligt först utifrån Hurtles referens, som är, som ovan nämnts, bl.a. den "hackade" unghönan, som symboliserar Hurtles rädsla för modern/kvinnan. Utifrån detta kan Hurtles anspelning tolkas så: mjölkmannen och männen blir plockade på mjölk respektive sperma av Nance. För övrigt förekommer ordet "milk" redan tidigare - "she had taken his arm, begun to milk it from the biceps down." (s.165) En annan tolkning är, att Hurtles rädsla för ordet "plucked" döljer en kastrationsfruktan (samband stödjande denna tolkning - se Profilanalys, ss. 193 - 197).

Hurtles anspelning och skratt är ynkliga försök att bemöta Nances aggressiva repliker. Ett betydligt effektivare försvar bjuder ljusets/konstens kraft. Under inspirationsögonblicket ser han på Nance, som ligger på knä och tänder brasan. Och han fascineras av "the burnt-out cleft of her formal arse" (s.168). "Formal" avslöjar, att tanken i själva inspirationsögonblicket motsvarar utförandet. Electric City föreställer en kvinna med avskuren ända och hängande bröst, när hon gör upp eld (s.176).

Så rubbas kärlekens terrorbalans till Hurtles fördel. På hans fråga om han kan titta in, frågar Nance - intensivt lyssnande - "When?" (s.166). Svaret "I dunno"(ibid) sårar henne. I försvar talar hon om pengar (som hon vet, att Hurtle inte har) och avslutar med orden "Greasy, little, dishwasher!" (s.169). Terrorbalansen är förändrad till hennes fördel. Hurtle blir svarslös. Men han får åter kraft av ljuset. Upplever inspirationsögonblicket igen samtidigt som han förnimmer konstens makt. Åter igen rubbas balansen. Nance låter sig kyssas. Med repliken "I gotter get some sleep, you little bastard!" (ibid) har Nance slutligen rättat till balansen till det ursprungliga läget, dvs. till hennes fördel.

Av infratexten runt inspirationsögonblicket framgår således, att Nance sårar honom fyra gånger, medan däremot Hurtle endast kan göra henne konfunderad och irriterad. Nances aggressiva repliker kan han inte svara på - utan skrattar nervöst, gör oförståeliga anspelningar osv. Först i inspirationsögonblicket uttrycker han visuellt sin aggressivitet och njuter av tanken på sin konstnärliga makt. Och på det måleriska planet fortsätter han att visa sin ohämmade aggressivitet mot Nance och kvinnan, för han målar den visuellt

tänkta avskurna ändan, de hängande brösten och elden.

Nances kommentar, att han skulle kunna åka in för att måla en kvinna så där (s.176) vittnar inte endast om hennes indignation över målningens aggressivitet utan är även en bekräftelse på hennes aning om att kvinnan föreställer henne själv. Strax innan har hon talat om att hon är synsk (ibid). (Att kvinnan har Nance som förebild framkommer även senare (ss.168, 171-172, 180)).

Signifikativt är också, att Hurtle - när han visar henne målningen - böjer sig på knä och tänder sin gaskamin med ryggen vänd mot henne. Alltså en upprepning av Nances ställning och som kvinnan har på bilden.

En möjlig tolkning är, att Hurtles ställning står som ett uttryck för gottgörelse för den aggressivitet han känt mot Nance vid målandet av Electric City. Tidigare under den förra delen av samma möte kommer han ihåg sin "version of her cleft, spreadeagle arse" (s.172). Evident är också, att denna tanke uppträder som svar på Nances ord om den "bloody cutthroat" (ibid), som kan bestjäla henne och skära halsen av henne på samma gång. Hurtle svarar inte utan skrattar och associerar till hennes avskurna ända. Denna associationskoppling tolkar jag som ett av exemplen på Hurtles aggressiva uttryck till Nance. Ett annat är då han missnöjd med sina teckningar sparkar till skissen till Electric City "he kicked that, too, more gently, up to the arse" (s.170).

Vad som ytterligare stöder denna tolkning av Hurtles skuldkänsla och gottgörelse är, att han blev rörd (ss.173,174) över Nances uppriktiga och varma känsla, som hon visade honom under promenaden till hans bostad och på advokatkontoret.

Utifrån min tolkning av Hurtles ställning som gottgörelse blir det också förståeligt, att Hurtles ändrade ställning ("he sat back on his heels") (s.176) beskrivs efter Nances fräna och utdömande kommentar. En kommentar, som utifrån Nances perspektiv kan tolkas som ett uttryck för den besvikelse och kanske rädsla hon kände för Hurtles konstnärliga aggressivitet.

> "Fancy you are an artist!" She spoke through a mouthful of chicken, wondering, it seemed,

whether to feel resentful or to devour the artist along with the flesh she was gnawing off the bone." (s.176)

Den inskjutna meningen "it seemed" förtydligar på det historiska planet, att det handlar om Hurtles undran över Nances undran. För att accentuera Hurtles misstankar förs nästa mening över - och denna mening står för sig själv - till det visionära planet. "He was reminded of Goya´s "Saturn". (ibid). Den associationen talar tydligare om att Hurtles undran gäller fruktan. Nance och kycklingen förvandlas till en vision å la Goya - av Nance/Saturnus och kycklingen/sonen/Hurtle. En bild vars bakomliggande motiv bl.a. är, som jag nämnt, mamma Duffields uttalade önskan att nacka den annorlunda unghönan, dvs. Hurtle. Ytterligare samband som visar betydelsen av denna bild är då Hurtle, cirka femton år senare, vid mötet med Hero ser sig själv i en vision uppbunden på en tallrik och hotad av hennes bordsbestick (se vidare ss.135 - 136).

Men på det historiska planet är Hurtle tyst och låter Nance prata på. Det är först på det måleriska planet, som han kan bemästra eller ta itu med den faktiska rädsla han känner för Nance. Där först får Hurtle fullödig kompensation för sin fruktan genom att själv "servera" Nance på duken och låta sina penslar bli till knivar och/eller bordsbestick. Som målare är han den hotfulle vivisektören, som man och människa är han bara rädd och oförmögen att mäta sig med Nances styrka i kampen om vem som ska få herravälde över vem.

Nances replik efter Goyavisionen fortsätter på det visionära planet med en jämförande morbid tankebild. Efter att ha konstaterat att hon mycket väl kan ha legat med en konstnär utan att ha vetat det (vilket hon faktiskt gjort just med Hurtle) sammanfattar hon så här: "You could know a murderer all yer life and only find out when it´s too late" (s.177).

Denna replik visar samband med hennes upplevelse av Electric City. Vad som skiljer denna händelse från de tidigare är, enligt min åsikt, att Nance nu medvetet uppfattat Hurtles aggressiva budskap. Hon söker skydd i tankarna på pengar (s.177) - vilket överensstämmer med hennes försvarsreaktion vid det första mötet. Och hon kommer nu på idéen att bli hans manager, ytterligare ett pekuniärt uttryck för hennes vilja att kunna behärska honom. På det

visionära planet kan denna morbida replik tolkas som en profetia om, hur hon kommer att uppfatta sig själv, dvs. som offret för Hurtle/konstnären/mördaren.

Att uppmärksamma - det slutgiltiga valet av färger "the lettuce tones; kohlrabi purple; crimson raddish; old boiled swede for the shabbier pockets of skin" (s.180) gör Hurtle efter denna kycklingmåltid, som får honom att inte bara känna sig "plockad" utan även "uppäten" av Nance. Den tidigare intentionen att lägga "sucking, tropical colours" (s.171) överger han. Min tolkning är, att dessa färger symboliserar hans kärlek till Nance. Efter kycklingmåltiden överskuggas kärleken av rädslan och färgerna blir följaktligen mer dämpade. Elden på målningen ser jag som en symbol för kärlekens och passionens förödelse.

Marriage of Light

är hans kärleksförklaring till Nance (s.254). Och den är den enda målningen, där kärleken dominerar fruktan, vilket jag tolkar som ett uttryck för dess religiösa budskap (se vidare under Det religiösa planet, ss.233-235).

Inspirationsögonblicket upplever han en söndag, då Nance är bortrest på en "affärsresa". Han har själv gett sig iväg "up the line" (s.184).

> "The fact that people did refer to it as "up the line" added to its desirability, as of some lost world, or Mumbelong. He got out and walked beyond houses into the scrub, where he lay down, and rediscovered the smell of ants;" (ibid, min kurs).

De kursiverade orden är "nyckelord" till det visionära och det symboliska planet. Och minnet fungerar som en brygga mellan det historiska och det visionära respektive det symboliska planet.

På det historiska planet är det minnet av Mumbelong, som väcker önskan att återfinna något av sällheten han kände då.[1] Men på det

---

1) Transtexten - Meroë i The Aunt´s story, påminner mycket om Mumbelong. Liksom Mumbelong var Hurtles enda positiva minne från barndomen, var Meroë det enda som Theo kunde längta efter vid tankarna på sin barndom.

visionära planet står Mumbelong för sällheten han kände vid det första mötet med Nance och kärleken.

Sambandet mellan Mumbelong och kärleken/Nance har redan framkommit två gånger tidigare - vid det första mötet återupplever han färden tillsammans med far Courtney till Mumbelong i en vision, som upprepas och fortsätter i en dröm (se vidare undet Det visionära planet, s.62).

Lukten av myror, kan på det historiska planet, tolkas som ett uttryck av storstadsmänniskan Hurtles positiva kontakt med naturen. På det symboliska planet är det dock inte endast lukten han minns. Ant/s är ett symbolbärande ord och det avslöjar något av den ångest han känner, då "his hands, exploring stone, recovered flesh" (s.184). Det är evident, att luktförnimmelsen återuppväcker minnet och ångesten.[1] Luktförnimmelsens betydelse framträder åtskilliga gånger och oftast i samband med ångest. Så sent som vid den Retrospektiva utställningen, anklagar han Maman och Kathy för att ha velat "drug him with scent" (s.529).

"Ant" uppträder för första gången i det andra kapitlet. Hurtle ser plötsligt Rhoda som en vit myra.[2] Han erinrar sig en dröm, där en mängd vita myror attackerade och åt upp hans teckningar (s.79). Denna dröm tolkar jag som ett uttryck för hans fruktan att förintas av Rhoda/kvinnan/Maman.För något tidigare har en betydelsefull hän-

---

1) Kiernan påpekar, att "The texture of past experience imposing itself on the present gives a Proustian sensuousness to perception and association" (Kiernan, Images of Society and Nature, s.143). Att Patrick White tagit intryck av Marcel Proust vad gäller sinnenas (lukt, känsel och smak) nära samband med minnet är möjligt. Marcel Proust förekommer i två av Patrick Whites tidigare verk, nämligen The Aunt´s story (s.172) och i The Living and the Dead. I det sistnämnda verket uttalas inte namnet bokstavligen, men Mrs Standish beskrives som "a letterless Sevigné" vid sitt dagliga läsande - jmfr berättarens mormor i À la recherche du temps perdu. För övrigt visar beskrivningen av den engelska societeten i detta verk (The Living and the Dead, ss.197-200) påfallande likheter med Marcel Prousts vad gäller den satiriska och eleganta tonen. Jmfr s. 2

2) "Ant" förekommer som symbolbärande ord för fruktan i såväl The Aunt´s story (s.283) som i Voss (s.297).

delse utspelats. Maman har tryckt in hans huvud bland sina klänningar i garderoben. Detta både skrämmer och tjusar Hurtle. Däremot blir han bara skrämd av hennes förklaring att "a new puppy can be attached to his owner by teaching to recognize the owner´s scent" (s.77). En händelse,som förtydligar och ger ett av de bakomliggande motiven till hans starka reaktion, då Nance liknar honom vid en hund.

Att "flesh" i ovan citerade mening står för Nance, framgår av nästföljande mening, där han undrar om han ska kunna "retreat from, let alone, escape Nance" (s.184). Denna undran visar hans vilja att fly kärleken/fruktan. Dock - nästa mening "But did he want to?" (ibid) ger uttryck för hans pendlande mellan de två motstridiga och av varandra oavhängiga känslorna.[1)]

Följande menings början "The smell (åter igen luktförnimmelsen) of crushed ants and the glare of mica" (ibid) - vittnar om att kärleken har övervunnit fruktan. För fruktan/myrorna är krossad/e. Frigörelsen från denna och glittret från solen (solljuset har en parallell i visionen och drömmen) "convinced him finally of something (=kärleken) they had experienced together" (ibid).

Två meningar senare får läsaren veta, att Hurtle inte stiger upp förrän "the shade started turning cold" (ibid). Denna skugga är Mamans på det visionära planet, vilket förtydligas redan i följande mening, där Maman hallucinatoriskt påminner honom om att damma av sig med näsduken. Mamans skugga återkommer vid det åttonde mötet, i form av "a genie of the scent bottle" (s.210), då Hurtle upptäcker, att Nances parfymflaska (åter igen en anspelning på luktsinnet) påminner om en av Mamans. För övrigt finns denna liknelse - Maman och parfymflaska, redan i det andra kapitlet (s.82). Signifikativt är, att Nance vid nästa möte frågar honom "What´s got inter yer? /.../ Am I someone else?" (s.215). Intuitivt har hon uppfattat

---

1) Motstridigheterna i dessa känslor berör Patrick White i alla sina verk. Kanske låter han Theo uttrycka det klarast - "Love and hate/.../ are alternate breaths falling from the same breast." (The Aunt´s story, s.127). Om sina egna motstridiga känslor uttrycker sig Patrick White enligt följande: "In my case, I hated what I loved" (Flaws in the Glass, s.146).

Hurtles infall, som minnet av hennes parfymflaska hade åstadkommit: "He hadn´t screwed the Måman in Nance, but might just once, for experience".(s.214).

Skälet till att jag uppehållit mig på det symboliska och det visionära planet, är för att visa hur dessa plan förtydligar nuet på det historiska planet samtidigt som de sammanbinder handlingen på det måleriska planet.

Inspirationsögonblicket upplever han, då han har befriat sig från fruktan. I sin visuella fantasi börjar han "to create a radiance of mica round the jagged forms" (s.184). Min tolkning är, att strålglansen står för kärleken hotad av fruktans vassa former. En symbolisk bild, som visar samband mellan den senare händelseutvecklingen (jmfr eldens betydelse för Electric City, se s. 47).

Evident är dock, att han upplever denna positiva och optimistiska stämning ensam - utan Nance. Men viljan att älska finns kvar, då han möter den hemvändande Nance. Han vill tro på möjligheten för dem "to inspire and comfort each other simply by being together" (s.185).

Denna tanke (ställd som en fråga om två människor) visar samband med hans tidigare misstanke om, att mamma Duffield ville ha "control of his thoughts" (s.10). Samtidigt förtydligas ett av de bakomliggande motiven till hans rädsla för Nance/kvinnan. Men Nance vill varken godkänna eller förstå en sådan tanke. Trots detta visar Hurtle ingen aggression eller fruktan utan förblir "still very kind" (s,185). Den skapande och kärleksfulla stämningen från inspirationsögonblicket finns kvar.

På Hurtles fråga om vad hon tänker på, svarar Nance "Money" och hon räknar upp vad hon vill äga - hus, bil, chaufför, filmstjärnehund och så till sist Hurtle. Onekligen visar deras önskningar skarpa kontraster. Hurtle blir också nedkyld av hennes fortsatta prat om pengar - men han visar varken rädsla eller aggression utan tar sin tillflykt till tankar om henne på det måleriska planet. "He would have to use her in another context" (s.186).

Detta (=det fjärde mötet)(ss.185-189) är det ena av två till-

fällen då bägge har lagt ned sina vapen. (Det andra tillfället är det åttonde mötet, s s.208-211). I detta aggressionslösa möte domineras skildringen av Nances långa repliker.

Denna förskjutning ger en mer nyanserad bild av Nance, men den ger också läsaren en uppfattning om hur dominerande hon kan vara. Hennes dominans accentueras också av, att hon förmår honom att köpa karameller, jordnötter och glass - trots att han uttrycker sitt ogillande "D´you think we´ll make ourselves sick/.../guzzling all these lollies?"(s.186).

Tyngdpunkten på Nance visar också Hurtles försök att älska och förstå henne, eftersom de om henne berättande kommentarerna är skrivna utifrån Hurtles perspektiv. Följer läsaren dessa kommentarer upptäcker han/hon också, att de förändras. Från att nästan uteslutande handlat om Nance övergår de till slut att handla om Hurtle. "Finally his egotism made himself feel ashamed."(s.188). Skamkänslan i denna kommentar visar även hans ursprungliga intention - att bry sig om, älska och förstå Nance.

Det är inte endast "to protect what she had given" (ibid), som han till slut flyr från hennes rum. Fruktan, som han hållit på avstånd tack vare tankar på det måleriska planet, blir outhärdlig för honom vid Nances replik: "I will never ever let you go, Hurtle. We could die now." (ibid) Nu gäller inte längre att älska och bli älskad - bara att undfly "the polypous love"(s.219).

Han försöker fly till tankarna på måleri - dock inte sin egen Marriage of Light utan målningen av Boudin.[1] Fruktans grepp är för starkt och besvikelsen över den förlorade kärleken för stor. "The outlook" (s.185) har verkligen visat sig vara "hopeless" (ibid).

Marriage of Light börjar han måla efter det fjärde mötet. Vid det femte mötet berättas, att Nance sparkar till en målning, som han just avslutat (s.189). Att denna målning är Marriage of Light framkommer vid det sjätte mötet (s.191).

---

1) Denna Boudinmålning var hans första möte med målarkonsten (s.51). (jmfr s. 63)

Så har terrorbalansen rubbats till Hurtles fördel. Brevet som Nance sänder efter det korta femte mötet bekräftar det. Maktförlusten får henne att be honom göra slut på deras förbindelse. Detta visar hennes brist på styrka - hon kan inte ta ansvaret själv - en brist som hon för övrigt delar med Hero, hans andra kvinna.

Till Marriage of Light återkommer Hurtle tre gånger senare. Första gången är efter besöket hos Caldicott, hans konsthandlare, då han har fått reda på, att den sålts (s.195). Andra gången är vid ett besök hos målningens ägarinna (ss.254, 255f) och tredje gången vid inspektionen av den Retrospektiva utställningen på State Gallery (s.498).

Av titeln, inspirationsögonblicket, Hurtles kommentar om "the heat they generated together" (s.195) och Nances kommentar (s.191) samt Olivias (målningens ägarinna) upplevelse får läsaren dra sina egna slutsatser hur den "ser" ut. Troligen för att accentuera kärlekens betydelse på en abstrakt och konkret nivå, dvs. både den andliga och kroppsliga och/eller den religiösa och mänskliga kärleken.

Flykten från kärleken och människorna
Animal Rock Forms

är de första målningar han gör i Ironstone, dit han flyttar efter uppgörelsen med Nance (dvs. det sjätte mötet, ss.190-191) i parken The Domain i Sydney.

Denna uppgörelse innebär för Hurtle en ekonomisk frigörelse av framtida provisionspengar från "Poncess Nance" (s.192) samt en befrielse från skamkänslor (s.182) och förpliktelser (s.185). Vad gäller hennes fortsatta utlägg för honom, konstaterar han, att det är hennes ensak, om hon är "perverse enough to enjoy the voluptousness of any suffering involved" (s.206).

För Nance innebär uppgörelsen ett nederlag. Fråntagen det ekonomiska övertaget tvivlar hon på om Hurtle över huvud är intresserad av en fortsättning - "Am I ever gunner see yer?" (s.192). Och hon förvandlas från "big blubbering orphaned baby" (ibid) till "the

insatiable goddess" (ibid). Denna förvandling uppnår hon i och med att hon känner det sexuella övertaget, som hon ännu inte har förlorat. Dock - hon är fortfarande rädd för målningarna (s.189). De utgör ett hot, som hon inte vet hur hon ska handskas med. Hot i den betydelsen, att de minskar hans beroende och följaktligen hennes dominans. Hennes förslag att stå modell (ss.177,189,206,210) - liksom hennes roll som manager, tolkar jag som ett försök att på något sätt uppnå jämvikt i maktbalansen.

Hurtle söker en personlig frigörelse och flyr fruktan och det sexuella beroendet av Nance. Därför blir beslutet att flytta desto mer brådskande. Hans senare insikt om att kärleken till Nance tydligen var något, som han själv skapade, när han behövde det (s.201) tolkar jag som en rationalisering över den faktiska besvikelse han kände efter det (ur hans synpunkt) misslyckade fjärde mötet.

Passionen och behovet av dess tillfredsställelse är lika starka som förut. Men fruktan dominerar. Han målar för att skydda sig själv (s.199), vilket visar, att han är medveten om målandets effekt. Att lägga märke till är, att han först i och med Nances aviserade ankomst, börjar plocka fram "his neglected paints" (s.197). Detta behov visar förutom hans rädsla även hans misslyckande i den s.k. frigörelsen han eftersträvat från Nance.

Själva motivet klippor tolkar jag som ett försök att befria sig från Nance/kvinnan och sexualitetens krav på en motpart. Vid inspirationsögonblicket till Marriage of Light förvandlas klipporna till Nances hull - vad han nu försöker är inte endast upprepa samma förnimmelse - han vill att förvandlingen ska vara och förbli.

Besvikelsen över det inte möjliga (=att älska och älskas utan krav på att äga varandras tankar) driver honom till en förhoppning om att kunna leva, älska, andas helt ensam med sin skapande förmåga. Skapande - inte bara i betydelsen av produktiv konst utan i en omnipotent känsla av att kunna förvandla träd och klippor till substitut för kvinnan och människor över huvud. Grenarna har "ghostly flesh" (s.196) och snårskogen vässar "lance and spike against the future" (ibid). Och vidare:

"He liked to scramble down the face of the gorge/.../clinging to the hairy trunks of trees, his fingers slithering over the slippery, fleshier ones. Once he caught his mouth trying out the response of one of the pinker, smoother torsos."(s. 196)
"His tactile mind was the part of him cosseted: encouraging it to reach out/.../to find moisture in the slippery leaves" (s.200)[1]

Dessa exempel kan tolkas symboliskt hur han upplevde och hade upplevt samvaron med människor i det förflutna. Detta utesluter dock inte min tolkning av omnipotenta önsketankar utan snarare förtydligar den. För dessa önsketankar måste ses i samband med just hans dåvarande uppfattning om sig själv och sin omgivning. T.ex. vid mötet med Caldicott blir han "a mumbling groaning lump of man, or rock" (s.198). Här sättes ett tydligt likhetstecken mellan människa och sten. Upplevelsen av att känna sig som en sten vittnar också om hans uppfattning om andra. Sten kan inte kommunicera.[2]

Liksom postföreståndarinnan (som "lever med" sina älghornsbunkar) och Caldicott, vill Hurtle kunna hämta näring ur luften (s.190). Att det här handlar om en förhoppning avslöjar parentesen "(or so one hoped")(s.199) efter Caldicott samt den efterföljande kommentaren "Only Nance smacked her chops over a life-giving diet of glutinous, smoking meat."(ibid). Detta skarpa motsats förhållande (luftätande och köttätande människor) visar inte endast hans förhoppning - det är också ett uttryck för fruktan att bli uppslukad av Nance.[3]

---

1) Docker har uppmärksammat, att Hurtle bor "beside a vagina-like gorge or "gash", with its "pink" breast-like rocks" (Docker, Patrick White and Romanticism,s.54). Bl.a. detta ser Docker som ett uttryck för Hurtles romantiska önskan att bli ett med naturen.

2) Tanken att skapa sig en skild värld förekommer flera gånger i transtexten, t.ex. Mary Hare i Riders in the Chariot och Theo i The Aunt´s story. Theo fascineras av klippor och vill skriva en dikt om dem (The Aunt´s story, s.54). I motsats till Hurtle väljer hon att stanna kvar i sin skapade värld.

Såväl i The Prodigal Son (The Prodigal Son, s.39) som i sin självbiografi (Flaws in the Glass, s.49) uttrycker Patrick White sin glädje och beundran för det australiensiska landskapet-jmfr ss 2-3.

3) Slukande människor förekommer ofta i The Vivisectors transtext. T.ex. Lova i novellen Clay "I would eat you, she repeated, baring her pointed teeth" (The Burnt Ones, s.127) eller beskrivningen av Mrs Hunter (själva namnet en symbol för hennes önskan) som anklagas för att äta hela familjer (The Eye of the Storm, s.22) och "devouring people") (a.a., s. 90)

I brist på och som skydd för mänskligt, erotiskt objekt målar han ravinklippan utanför sitt hus. Långt senare blir han medveten om att klippan blir till "a figure of large, soft, passive breasts" (s.255) - dvs. Nance/kvinnan/Maman.

Nance upptäcker däremot det mänskliga. "Looks more like cauliflower ears. Bloody boxers' ears mucked up forever by the glove." (s.200). Här liksom tidigare ger Nances repliker information om målningens budskap och utseende. Samtidigt röjer Nances kommentar hennes rädsla. ("When she was most afraid she became her most brutish." (s.189) Men vad skrämmer henne?

Brevet, där hon aviserar sin ankomst, visar både bitterhet (mot män), svärtsjuk misstanke (mot en ny kvinna) och glupsk längtan ("I could eat you up raw") (s.196).[1] Hennes planer att göra honom såväl till sin "lydige hallick och älskare", som till sin protegé har gått om intet. Det sexuella övertaget (som hon kände i The Domain) har också rubbats, såtillvida att det är hon, som för första gången söker upp honom.

Bristen på positiv värdering i kommentaren över målningen kan dels bero på hennes känsla av intellektuell underlägsenhet (ss.164, 202) och dels på, att hon betraktar målningarna som en oövervinnerlig konkurrent i kärlekskampen. Dessutom känner hon hämndlystnad, vilket framkommer något senare i infratexten. Efter deras samlag kastar hon en apelsin mot "a canvas the other end of the room." (s.205) Hennes hämndlystnad har tillfälligt dämpats i och med samlaget. För fri är hon inte, och bunden är inte Hurtle. Mot Hurtles önskan och mot sin tidigare uttalade intention att stanna hos honom över helgen, lämnar hon honom ensam. Skälet till detta är troligen det skrämmande i upptäckten av, att Hurtle har ersatt henne med en

---

1) Porträttet av Nance tecknas, som jag tidigare nämnt, framför allt genom hennes repliker och brev (inalles fem). Breven visar större öppenhet än replikerna, såtillvida att de avslöjar mer av hennes känslighet. Både vad gäller hennes positiva och negativa känslor för Hurtle. Eftersom Patrick White så gott som uteslutande berättar utifrån Hurtles synvinkel, ger breven dessutom en informativ summering om vad som känslomässigt har hänt Nance under tiden.

klippa, vilket hon inte kan förstå (ibid). Hennes anklagelse, att han inte är "a ´uman being" (s.203) utan i stället "a kind of perv-perving on people - even on bloody rocks!" (ibid) avslöjar både hennes rädsla och vad den står för.[1)]

Denna anklagelse svider så mycket värre för Hurtle än hennes tidigare negativa kommentarer. I synnerhet med tanke på, att han samma morgon uppmärksammat hur ljuset "was dusting the pelt of that lean animal his body"(s.200). Upplever han sig själv som en människa - jmfr hans tanke vid Caldicotts besök, se s.54.[2)] Och varför känner han sig "resentful, nauseated: under it all, frightened" (ibid), när hon talar om målningens motiv? Senare framkommer det i infratexten, att han "continued perving on and painting" (s.206). "Continued" visar sambandet med hans uppväckta skuldkänsla vid Nances fråga. (Vilket också stöder min tolkning om hans önsketankar att kunna leva ensam utan människor) (se s.54). Men Nances replik avslöjar

---

1) Samma anklagelse riktar Mag mot Ritchie i skådespelet Big Toys (s. 7) - jmfr not 2, s. 42.

2) Docker menar, att "Human" in the novel becomes a pejorative term, tied to the arid world of society and repression"(Docker, Patrick White´s Australian literary context, s.60). Som jag tidigare nämnt (se s. 29) utgår Docker från det dialektiska förhållandet mellan "mind" och "nature", dvs. bl a det mänskliga intellektet contra känsligheten. Hurtles känslor, menar han, är inte "human" in the social meaning of personality, but are animal-like in their organic, nonlinear totality of response" (a.a.,62). Mot detta vill jag säga: visst söker Hurtle via de olika sinnenas förnimmelser att nå fram till "sanningen" om sig själv. Men som människa i både social och naturlig mening. Upplevelsen av sig själv som djur och sten är inte något han söker eller hyser förhoppning om att kunna känna - och det är en konsekvens av bl a utvecklingen av förhållandet med Nance. Om, som Docker säger, "human" endast skulle stå för en mening i social betydelse, skulle Hurtle inte bli sårad av Nances anklagelse, som inte bara nedvärderar honom socialt utan framför allt som man och människa.

MacLarens uppfattning, att The Vivisector "would be much better described as an exercise in love, a love which demands to embrace everything and for this reason will probably upset those readers whose love of humanity is rather more selective" (MacLaren, Search for truth, s.38) är en överdriven reduktion, men innehåller trots det ett viktigt korn av det budskap, som enligt min åsikt, The Vivisector för ut. Budskapet att "befria sig" från hatet till människorna och sig själv och nå nåden över kärleken.

inte endast det nära sambandet mellan Hurtles konst och liv utan även den konstnärliga styrka, som Hurtles målningar äger.[1)]

Min tolkning av denna första målning i Rock-serien är, att den vegetabiliska Nance från Electric City har blivit animalisk (jmfr titeln och Hurtles kommentar om Nances köttätande, s.199). Fruktan har fått ett än mer aggressivt uttryck. Vad gäller styrkan i det aggressiva får läsaren bekräftelse vid Hurtles besök hos Olivia. När han då, flera år senare, betraktar sina målningar, ser han en vision av "another picture/.../unpainted, and in every way too b l a c k: black dress, wounds stitched with the jet of flies, already the long caravans of ants." (s.254) Hotet från myrorna/fruktan har verkställts av det förflutnas bödel.

De andra två målningarna i serien uttrycker än mer hans önskan att kunna leva helt oberoende av stenmänniskorna (jmfr min tolkning av hans omnipotenta önsketanker, s.54). På en av dessa målningar liknar klipporna sovande djur, som "offered themselves trustfully to the one-eyed sun scattering down on them as shower of milky seed or light."(s.206). Med sin konst har Hurtle här förvandlat människorna/klipporna till omedvetna djur, längtande efter befruktning, vilket även visar sexualitetens alltomfattande betydelse för de omedvetna.[2)]

---

1) Alla hans kvinnor (utom Rhoda) och de män han kommer i kontakt med upplever styrkan i hans målningar. Endast experterna (dvs. konstkritikerna) misstolkar dem till att börja med som "sensuous exercises in egotism."(s.211) - jmfr kritikernas mottagande av The Vivisector. (se ss. 23-26).

2) Som Beston påpekar, har klippor en central, symbolisk betydelse i transtexten (Beston, Patrick White´s The Vivisector, s.171). A ena sidan är de liksom människorna rigida och okänsliga, men å andra sidan kan de "open at a touch" (A Cheery Soul ur The Burnt Ones, s.168). I skådespelet Night on Bald Mountain symboliserar det kala berget livet/mänskligheten. Och det är "hard as iron" (Night on Bald Mountain ur Four Plays, s.274) - jmfr Ironstone. Som tidigare nämnts vill Theo skriva ett poem om klippor (The Aunt´s story, s.54), vilket hon aldrig lyckas med. Till skillnad mot Miss Quodling i Night on Bald Mountain (och i likhet med Stella i samma skådespel) klarar hon inte av livets/mänskligheten hårda krav.

Infratexten runt Hurtles klipp-period visar således, att han framför allt sökte frigörelse från Nance men även från människor över huvud. Själva namnet - Ironstone - står som en symbol för hans vilja att kunna stålsätta sig mot människorna. Detta förtydligas också senare vid hans besök hos Olivia, då han förklarar, att målningarna var gjorda som "a kind of endurance test" (s.255). För vad gällde provet? Under denna tid av målande söker han inte upp vare sig Nance eller Caldicott, som dock bägge kommer på besök till honom. Vissa perioder är han helt isolerad. Utifrån detta är det troligt, att provet gällde att se hur länge han kunde klara sig utan människor. Till slut drevs han ju ut på gatorna för att få ett bevis på att han existerade (s.215). Detta är ytterligare ett stöd för min tolkning om hans omnipotenta önsketankar.

Doppelgänger

är ett självporträtt. Som ovan sagts är det Nance, som visar honom hans omänsklighet eller snarare brist på känsla för sin egen verklighet. Efter besöket hos Caldicott stiger Hurtles självkänsla och hans identifikationsproblematik tas upp på det visionära planet: "Suddenly, in plateglass, there he was: more than real" (s.195) - dvs. han existerade i sin visionära värld men inte i "verkligheten". Och denna overklighetskänsla leder fram till beslutet att måla sig en identitet.

Signifikativt är också, att denna tanke dyker upp efter beslutet att flytta till Ironstone. Fruktan för Nance/kvinnan driver honom inte bara till att fly utan också till att försöka finna sin kroppsligt och andligt mänskliga identitet. (jmfr hans uppfattning om sig själv som sten eller djur, se ss.54-55).

Med Doppelgänger tangeras för första gången Hurtles upplevelser av den androgyne mannen, till vilket jag återkommer under Animus-Anima planet. På det historiska planet är det kvinnorna, som är androgyna, med undantag av farfaderns namn, som nämns redan i första kapitlet.[1)]

1) Namnsymboliken i The Vivisector har uppmärksammats av de flesta kritiker och forskare. Men kanske har den tydliga symboliken i namnet Hurtle överskuggat det symboliska sambandet med farfaderns kvinnliga namn Hertel, som blev förvanskat av prästen (s. 5). Det var i farfarsgestalten, som Hurtle bl. a. sökte sin manliga identitet. Därom vittnar farfarsringens betydelse för Hurtle. Namnet Hertel kan även vara ett uttryck för den kluvna sexualiteten.

Behovet att vara någon känns nu nödvändigare än att älska någon Han måste måla sig till en identitet. Inte hur Nance eller andra människor ser och förstår honom utan som han själv uppfattar sig. I den första målningen i Rock-serien sublimerar han sin aggressivitet mot Nance. I Doppelgänger finns varken den eller någon annan känsla för henne kvar.

På det historiska planet anar han mer än tidigare den anklagelse, som Nance känner och kommer att rikta mot honom för Doppelgänger. Anklagelsen, att "He loved himself." (s.214f).Förkastligheten av självkärlek och fåfänga kommer fram redan i de första kapitlen (ss.33,63) och återkommer i de senare (ss.233, 268, 463, 472) vilket förtydligar betydelsen av Nances anklagelse.[1)]

Nance upplever Doppelgänger som ett svek mot hennes kärlek. I den ser hon det definitiva slutet på sina förhoppningar om att finna detta något, som hon i hela sitt liv har sökt. Hon låter sina aningar och önskningar om att befrias från slutet på deras kärleksförhållande komma fram i hennes sista brev (s.219). I samma brev nämner hon ingenting om, att hon snart ska komma till honom.

Hennes ankomst överraskar Hurtle. Hennes svarta klänning harmonierar väl med Doppelgängers nyanser i grått och svart. Redan i färgskalan accentueras det ofrånkomliga, ödesmättade som väntar Nance och Doppelgänger.

Nance har kommit för att hämnas på Hurtle, Doppelgängers levande kropp. Rustningen av det gråa färgvalet visar också sambandet med klippornas färg i Animal Rock Forms - dvs. viljan att inte ge upp sin nyväckta känsla av varande.

> "What," he said, "are you on your way to a funeral?" He could have hit her if there had been something suitable to do it with.
>
> "Could be a funeral," she hawked. "Don't know why ever else I come to this place. Funerals - or weddings!" (s.219f)

---

1) Transtexten - i sin självbiografi refererar Patrick White både till sin mors och sin egen fåfänga. (Flaws in the Glass, ss. 41,42)

Dessa initialrepliker sammanbinder de bägge planen samtidigt som de förebådar vad som kommer att hända. Det blev inte bara en begravning, som skulle förättas. Pluraländelsen är signifikativ.

Nances "recitative" (s.221) eller hämnd för Hurtles svek blir att (som tidigare nämnts) tala om sitt förflutna. Att det var överrocksmannen eller snarare sin far, som hon längtade efter och såg i honom. Hurtle försvarar inte sin attackerade självkänsla.

> "he lay with the stranger, or Nance, or the stranger inside the hairy overcoat; her old man´s dribbling dick threatened to club him.
> In fact it was Nance who clubbed him." (s.224)

Men Nance kan inte klubba ner hela hans jag så länge Doppelgänger står på staffliet. "but with an artist you´re never free he´s makun use of yer in the name of The Holy Mother of Truth." (s.225). Så spottar hon ut sanningen - sin sanning.

Hurtle är fortfarande oförmögen att slå tillbaka och han säger bara ´"We still have each other, Nance." (s.225). I det ögonblicket äger hon hans fruktan. ´"Like shit we have!"´(ibid) blir svaret. Detta förlöser honom ur fruktans förlamande grepp. Desperat går han ut och kommer stinkande tillbaka för att kleta sitt eget träck över pannån.[1] Genom att förnedra Doppelgänger räddar han sin identitet som konstnär och människa. Nu fruktar han inte längre Nance, konstaterar endast: "Again she was ticking off an inventory: the eyelids she suspected; the hair between his breasts; his slack, his slender, his humbled balls" (s.226). Och han tröstar henne. Men Nance är inte ute efter att få tröst. Som ett sista försök frågar hon, innan hon somnar, varför han egentligen bär sin farfars-ring.[2] Han går ut och slänger den - just då orkar han inte mer.

---

1) Miss Hares replik till Mrs Jolly i Riders in the Chariot "Some women´s shit.´" (Riders in the Chariot, s.295) påminner om Nances såtillvida att effekten blir att "the brown word plastered" (ibid Mrs Jollys rygg. Som framgår konkretiseras ordet helt och fullt.

2) Den symboliska betydelsen av ringen/arna - se under Det symboliska planet, ss.76 - 80 .

Senare upptäcker han att Nance letar efter ringen. Tidigt på morgonen går han själv ut för att söka rätt på den - och hittar den inte. Och han behöver den inte längre heller.

Samma morgon ligger Nance död nere i ravinen och några dagar senare kastar Hurtle Doppelgänger - "the scarred monster" (s.229) över ravinen. Tillsammans med skuggan av Nances döda kropp. "At least in this instance nobody would inquire whether it was murder or suicide or accidental death."(s. 230) En kommentar, som rymmer både bitterhet och ironi.

Det visionära planet

har jag tangerat några gånger i min redogörelse för det måleriska planet. Visionerna företräder många gånger målningarna och berättar med dem om Hurtles interpersonella konflikter. (jmfr s.[20]). I huvudsak utgörs det visionära planet av Goyas Saturnus och en drömrepetition av den vision han ser strax före det första samlaget. Nance undrar vad det är, som han stirrar på.

> "He was staring at the streaming golden paddocks on which the sun was rising through his boyhood/.../ The ridges were perhaps more silver than gold, the gullies more shadowy in which the strings of ewes heaved into a rolling scamper." (s.166)

och drömmen:

> "For it was in fact the same journey as they jolted through the early light the same gullies in spite of the dazzlement of rock and dew the hills offering the same outline he tended to lose sight of since climbing down since hearing the future crunch away out of reach with those he had depended on." (s. 180f)1)

Här är ett tydligt exempel på hur handlingen på det visionära planet har sin egen gång samtidigt som den förebådar handlingen på det historiska. Ordet "the same" sammanbinder visionen och drömmen. Den förra är en bild från Mumbelong och uttrycker längtan efter den kärlek och självständighet, som han önskar kunna känna och tro på i sitt förhållande till Nance.

Drömmen har han vid tiden för sitt arbete med Electric City. Sällheten finns fortfarande kvar - Marriage of Light har han ännu inte målat, men rädslan berättar vidare i drömmen. Om fruktan att förlora konturerna eller utplåna sig själv, om vissheten att vara tvungen att klättra ner i ravinen eller att älska och/eller dö.

---

1) Ett liknande minne har Mrs Hunter (The Eye of the Storm, s.195) och hennes son Basil (a.a.,s.493) i The Eye of the Storm.

Detta är intressant såtillvida att Mrs Hunter och Hurtle har många gemensamma drag, framför allt medvetenheten om sig själva och sin omgivning. För övrigt vill jag nämna, att Mrs Hunter liksom Hurtle äger en Doppelgänger (a.a.,s.205), dvs. hennes spegelbild.

Att se framtiden rasa bort med Nance och/eller kärleken, som han är beroende av.

Kapitlet innehåller ytterligare en dröm - den om Boudins målning. En tydlig sammankoppling av det visionära och det måleriska planet. Drömmen har han före arbetet med Marriage of Light. Boudins målning såg han första gången i sitt blivande hem Sunningdale. Den var också hans första möte med målarkonsten (s.51). Den taktila upplevelsen kan symbolisera det enda livsalternativ, som konsten skulle komma att innebära för honom. Där (i konsten och utanför människorna) "were no quicksands, it appeared, to swallow" (s.189).

Tydligare än kanske på de andra planen avslöjas här Hurtles ambivalenta inställning till människorna (inklusive honom själv) och livet. Eller hans livsångest.

Det symboliska planet[1)]
Identitetsproblematiken
Pälsen

> "he should have been able to avert the collision, but didn´t seem to have the power to move/.../ A woman´s rather large, soft, furry form spattered against and around him: not all soft; her forehead on his was hard as a billiard ball." (s.162f)

Redan i dessa två intialmeningar avslöjas Hurtles inställning till kvinnan/kärleken. Svagheten är entydig med behovet av styrka vid mötet med det mjuka (soft, furry form) och det hårda (billiard ball) -"love and terror" (s.396). Och detta möte blir pga. Hurtles oförmåga att fly och brist på identitet en oundviklig kollision. Ett ord, som jag i detta samband, tolkar som en accentuering av det negativa.

En tolkning är, att den mjuka pälsen står för kvinnokroppen och biljardbollen för huvudet/tankarna. Denna tolkning visar samband med den senare händelseutvecklingen, där Hurtle söker befrielse från det mjuka/Nances kropp i rädsla och protest för hennes önskan att äga hans tankar (se s. 50).

Mer evident finner jag dock följande tolkning vara, vilken är baserad på associativa samband och motiv från det förflutna: den stora, mjuka, pälsludna gestalten associerar till barndomsteckningen "Death" (s.32). Denna teckning föreställer döden i gestalt av en "elephant in a lion´s skin" (ibid). Elefanten på teckningen kan ses som en symbol för det kvinnliga/det hårda (på frökens protest, att elefanten är ett snällt djur, svarar Hurtle, att den utan minsta förvarning kan trampa ihjäl sin skötare(s.33)) och lejonfällen för det manliga/mjuka. För övrigt är lejonet en av de vanligaste symbolerna

---

1) Som jag tidigare nämnt (not 2 , s 43) har en del symboler uppfattats av kritiker och forskare. Förutom unghönan påpekar Beston klippornas betydelse (se vidare not 2, s. 57). Beatson drar fram flera symboler, t.ex. djur (Beatson, The Eye in the Mandala, ss.131, 151), rosor (a.a.,s.137), vatten (a.a.,s.145), luft (a.a.,s.149) och slutligen sol och måne (a.a.s,158).

för det manliga - Hurtles skrik liknas t.ex. vid ett sårat lejon (s. 212).

Elefanten/kvinnan bär det dödade lejonets päls/mannen omkring sig, vilket jag tolkar som en infantil föreställning om vad kärlek/sexualitet kan innebära. Att elefanten symboliserar döden förtydligas av den tidigare visionen av teckningen "Death Trumpeting" (s.30).[1] Kombinationen sexualitet/död förekommer flera gånger både på det historiska, måleriska och visionära planet.

Tillbaka till associationskedjan död-sexualitet-elefant-kvinna-Nance-päls. "Fur" uppträder inalles fem gånger på fyra sidor. Nances "furry form" (s.162) blir "the tail of her fur" (s 163), som i sin tur associerar till Mamans pälsboar. Så sent som vid den Retrospektiva utställningen väcker telegrammet från Kathy minnet av just dessa - "her (=Kathys) l o v e a n d t h o u g h t s stroked him with the tails of Maman´s sables. He was their little boy, whose head they were shoving inside the wardrobe" (s.529). Senare känner han sig "suffocated by fur and brandy" (s.163) - en kommentar, som också associerar till Maman, närmare bestämt till den incestuösa kyssen han fick av sin konjaksdoftande Maman (s.148f), som inom parentes ledde till hans beslut att gå in som frivillig i det första världskriget. Sambandet mellan Maman och Nance uppträder flera gånger i infratexten (ss. 184, 200, 210, 214).

---

1) Infratexten runt visionen/teckningen är följande: Hurtle är på väg tillsammans med systern Lena och pappa Duffield till sin första skoldag. Han är rädd och Lena retar honom för det. Doften från den närbelägna trädgården väcker minnet av elefanten, som han fick rida på och lejonet med strömmen av diarré. Pappa Duffields försäkran, att Hurtle visst inte är rädd däför att han är en man gör honom ännu räddare. "he was afraid of some shapeless smelling of lions and elephants" (s.30). Lägg märke till, att det är luktförnimmelsen, som väcker hans minne och rädsla - jmfr s.48. Insikten om att det skrämmande, t.ex. döden väntar på honom väcker hans fruktan. Han kissar på sig (jmfr lejonet) och hans fruktan tar form i teckningen "Death trumpeting".

Min tolkning av detta är, att elefantritten står för en infantil sexuell fantasi, där elefanten symboliserar kvinnan/modern. Skötarens upplysning om att elefanten kan döda, ger fortsättningen på fantasin. Lejonet i sin tur symboliserar mannen, vilken han också identifierar sig med.

Hurtle vill fly men vågar inte. På det visionära planet ser han hur Nance följer efter honom med "her fur flopping, her breath trumpeting" (s.164). Här som tidigare förebådar det visionära planet handlingen på det historiska planet, för hon följer efter honom "thundering over the iron ground"(ibid). "Trumpeting" visar ett verbalt samband med barndomsvisionen "Death Trumpeting" (s.30), som i sin tur sammankopplar det visionära planet med det måleriska och det symboliska planet. För ovanstående visuella bild av Nance associerar till barndomsteckningen "Death" (s.32), en associationskoppling som förtydligar sambandet på det symboliska planet med elefanten/kvinnan/Nance/döden. Dessutom kan "trumpeting" betraktas som ett "nyckelord". Senare (vid det tillfälle då deras destruktiva kärlekskamp nästan nått sin höjdpunkt) återkommer ordet - men denna gång på det historiska planet. Nance trumpetar ut sin anklagelse om att Hurtle vill förgöra henne (s.225). En anklagelse, som överensstämmer med hennes tidigare profetiska replik på det visionära planet (se s.46). Dock - efter anklagelsen följer hennes eget försök att krossa Hurtle genom Doppelgänger. Och läsaren förs tillbaka till den tidigare associationskedjan utifrån barndomsvisionen/teckningen om elefanten/lejonfällen/kvinnan/döden. För övrigt återkommer kombinationen Nance/päls vid det sjunde mötet, då Nance slänger "the rope of saveloys around her throat, as though it were a fur" (s.203).[1)]

På det symboliska planet berättas här hur Hurtles fruktan är sammankopplad med hans förflutna - och om det bakomliggande motivet till hans fruktan, nämligen den infantila föreställningen om att bli uppsprättad, dödad av kvinnan/elefanten i samband med sexualitet.[2)] Men dessa fyra sidor handlar inte endast om Hurtles fruktan i nuet och det förflutna - även Nances förflutna och dess betydelse omtalas.

---

1) Senare i infratexten återkommer pälsens symboliska betydelse i samband med Rhoda (ss.418, 435, 444, 478, 482.)

2) Det bakomliggande motivet till denna vanföreställning kan sökas i hans skuldkänslor. Vid samma färd framkommer hans ovilja mot pappa Duffield - uttryckt i hans avböjande att ta tömmarna (s.30). Detta tolkar jag som ett uttryck för en oidipal konflikt, vilket bl.a. förtydligas i hans ångerfulla famntag av pappa Duffield och att han senare avböjer samma erbjudande av far Courtney. (s.66).

Överrocken och pärlan/orna

Nances förflutna avspeglas i accentueringen av Hurtles överrock, som var "heavy as an inescapable dream" (s.164). Som tidigare nämnts (se ss.42,60) talar Nance till slut om, att det var för hans överrocks skull, som hon hade förälskat sig i honom. Redan här i denna text får läsaren veta, att ljuset från lamporna "had turned his coat a sour greenish-yellow" (ibid), vilket överensstämmer med hennes minnes överrocks färg. Nance upplever sin "överrocksman" (ungefär i samma ålder som hennes far) i en upprepande dagdröm, där de ligger tillsammans "inside of ´is coat" (s.222).

Att notera är, att denna "överrocksdröm" har en parallell i Hurtles förflutna. Vid det första mötet med far Courtney får Hurtle en vision av att de tillsammans tar nattåget. "Tunnels couldn´t get blacker at night. He sat beside his friend (=far Courtney), sharing his overcoat." (s.53). Denna vision återkommer i berättelsen om Mumbelong. "Father put on an oilskin, not the overcoat of Hurtle´s former imagining." (s.90)[1] Liksom Hurtle blir Nance besviken över drömmens/visionens förvandling till verklighet. Hurtles överrock var inte så hårig, som hon "always imagined the overcoat would be" (s.224).

Det är anmärkningsvärt, att Patrick White använder samma symbol för Hurtles och Nances åtrå till deras respektive fäder. Överrocken kan symboliskt stå för åtrån att omsluta (för kvinnan) och omslutas (för mannen) av någon sexuellt. Som citaten visar vill både Hurtle och Nance omslutas av sina fäders överrockar. Ett faktum som onekligen ger vissa tolkningssvårigheter vad gäller Nances dröm med dess manliga sexuella anspelning.

Hurtles vision tolkar jag så: far Courtney och Hurtle tar nattåget tillsammans - sedan kommer satsen "like the time Mumma left

---

1) Transtexten visar följande: Patrick White berättar om sin fars "oilskin", som invaderade hallen och som "challenged the furniture to convince" (Flaws in the Glass, s.42) och att modern liksom Maman (s.98) brukade ta på sig ett förkläde "to welcome our father to a meal she had not cooked" (Flaws in the Glass, s.42).

in a hurry to visit someone sick" (s.53). Sambandet här med mamma Duffield förtydligar betydelsen av den svarta tunneln (ett vanligt symboliskt uttryck för kvinnans genitalia), som de far igenom. "Sharing his overcoat" kan då tolkas som Hurtles identifikation med far Courtney dvs. han delar hans tillfredsställda åtrå för kvinnan/modern/Maman.

Parallellen med Hurtles barndomsvision accentuerar drömmars ouppnåelighet vad gäller kärleken mellan människor. Men jämförelsen mellan verklighet och vision ger Hurtle också insikten, att han inte behöver "dream a dream" (s.96). Han får en aning om sin egen skapande kraft, som alltså redan här beskrives som ett försvar mot verklighetens besvikelser.[1)]

En av Nances repliker lyder:

> "I have always/.../been hopin' ter find something of value in the sea. A pearl, or somethun. And never found nothun - but a used Frenchie!" (s. 163)

Här visar havet associativt samband med drömmen om överrocksmannen, såtillvida att det var på stranden hon drömde. Pärlan står som symbol för kvinnan.[2)] Det är kvinnan inom sig själv hon söker - och detta kan i viss mån förtydliga den manliga symboliken i hennes dröm (se föregående sida). Genom drömmen/överrocken/Hurtle hoppas hon kunna finna sin kvinnliga identitet, dvs. pärlan. De män som

---

1) I The Aunt's story, där Patrick White också behandlar problemet verklighet contra vision och/eller illusion kommer Theo fram till en annan slutsats. Holstius (en av Theo fantiserad figur), säger, att det knappast finns något val för människan utan hon måste acceptera, att "Each of your lives is evidence of this" (The Aunt's story, s.293). Möjligt är, att Hurtle just i egenskap av konstnär lyckas klara sig över overklighetens nedbrytande krafter, vilket inte Theo kan.

2) Pärlsymboliken förekommer både vad gäller Olivia och Hero. (se vidare under Kapitel sex, Det symboliska planet, ss. 152,153,170

Instinktivt känner kvinnorna, att den homosexuelle Caldicott är "one of themselves by the way he tweaked at his non-existent string of pearls" (s.194).

Nance bär vid det tillfälle, då hon vill imponera på Hurtle med sin kvinnliga huslighet, ett par örhängen. Men hon lägger inte märke till, att de "weighing down her lobes were bashing her savagely on the cheeks." (s.201). Däremot föreslår hon vid samma tillfälle, att han ska måla henne naken med ett pärlhalsband (s.206).

hon tidigare träffat, avfärdar hon som "used Frenchies" (ibid) - eftersom de utnyttjat henne som ett "bolster" (s.165).

Hurtles manliga identitetsproblematik framträder också på dessa fyra sidor. Repliken ´"I got a hole in me pocket."´(s.163) misstolkar Nance. Möjligt är, att den är en av Patrick White medveten konstruerad felsägning (jmfr Hurtles anspelning på mjölkmannen, se s.44) som förtydligas av Nances svar:"Then you can walk behind and do it for nothun!"(ibid). Både felsägningen och svaret avslöjar ju hans problematik. Samband och bakomliggande motiv till hans rädsla att inte äga potentiell manlighet framträder både tidigare och senare i infratexten (se vidare Bilaga II, A hole in me pocket).

Sammankopplingen av den symboliska överrocken tolkar jag framför allt som en accentuering inte endast av deras likartade relationer till sina respektive föräldrar utan även deras likartade problematik.[1)]

´"What´s true of one of us can be true of the other"´(s.205), säger Hurtle till Nance. Repliken signalerar för tolkaren att söka flera associativa samband. Och de finns - t.ex. Hurtles upplevelse av den vivisekterade hunden (s.119) har en parallell i Nances upplevelse av att ligga och vänta på honom. "My brain my guts would be laid open like at the abatore." (s.219). Hennes huvud, som hon önskade fåglarna skulle klyva (s.222) associerar till Hurtles dröm, i vilken Mamans huvud klyvs (s.93). Dessa associativa samband ger stöd åt min tolkning, att Hurtles manliga identitetsproblematik är spegelvänd i Nances kvinnliga. Hurtles avståndstagande från sexualitet och Nances prostitution bottnar bägge i samma rädsla - den att inte bli älskad. Genom att "avfeminisera" Nance försvarar sig Hurtle mot sin egen kastrationsfruktan.

---

1) Faderns förförelse av Nance (s.222) har en parallell i Mamans incestuösa kyssar (ss.108,148). Både Nance och Hurtle har en vag relation till sin förälder av samma kön - även om Nances relation skiljer sig såtillvida, att den har mera framträdande negativa drag, t.ex. "Mother too ladylike to tell" (s.222). I och för sig kan dessa relationer tolkas som en ytterligare, förtydligande bakgrund till deras identitetsproblematik.

Nances val av yrke kan tolkas som ytterligare belägg för en accentuering av hennes svaga könsidentitet. I besvikelse över att inte ha varit älskad, förnedrar hon sig själv samtidigt som hon skyller och hämnas på mannen/fadern. ´"Oh God",she moaned in a kind of mental revulsion, "when I think of men!" (s.178) eller "It isn´t dishonest if they´re (=männen) so damn stoopid." (ibid) eller "All you men are in love with yerselves/.../At least the poofs are honest." (s.215), är alla exempel på hennes förakt och avsky, som i sin tur kan tolkas som avund och/eller ett försvar för hennes rädsla att inte vara älskad. Detta kommer bl.a. fram i de positivare aspekterna hon ger uttryck för, som t.ex. "why should I be ambitious? I got a steady, renumerative job. But a man´s different." (s.174). Den sistnämnda repliken röjer också en värdering, som visar, att hon inte anser kvinnan vara mannens jämlike. Detta i sin tur överensstämmer med Hurtles uppfattning om kvinnan. Inte ens konstnären Kathy ser han som sin like (s.529).

Nance söker pärlan/kvinnan hos sig själv genom Hurtle. Av Nance söker Hurtle godkännande för sin Monstera Deliciosa, som står för hans manliga identifikation.[1)] Bägge äger drömmen om kärleken - att omsluta och omslutas av överrocken. Att Hurtle fortfarande bär på den kommer bl.a. fram vid en jämförelse mellan Nances upplevelse av överrocksmannen och Hurtles upplevelse av Nance. "it was like we was drinkun each other"(s. 222), berättar Nance och Hurtle blir "resusciated by the breath he breathed, the saliva he drank, out of her mouth"(s. 190).

---

1) Patrick White använder ofta vegetation (i The Vivisector Lantana och Monstera Deliciosa buskar) och frukter som symboler för sexualitet. Vad gäller den sistnämnda busken samt frukterna accentuerar de sexualitetens slukande karaktär, vilket överensstämmer med Hurtles uppfattning om detsamma.

Monstera Deliciosa uppträder för första gången i transtexten redan i The Aunt´s story, där också en förklaring ges på vad för buske det är. Nämligen en exotisk buske, vars frukter ska ätas när de är så gott som ruttna (The Aunt´s story, s.230).

Att Monstera Deliciosa står för hans penis förtydligas vid första mötet med Nance. Hon tog till skillnad mot Boo/Olivia (=hans första förälskelse) "the Delicious Monster against her periwinkle of a navel" (s.167).

Buketterna och håret

Det förekommer två buketter i detta kapitel: orkidébuketten, som Nance ger Hurtle vid det sjunde mötet (ss.200-206) och rosenbuketten, som Nance får av Hurtle vid det åttonde mötet (ss. 208-211).

Gemensamt för de bägge buketterna är, att de är vissna, när de når sin mottagare/inna. Men de skiljer sig såtillvida, att orkidébuketten är "lånad" - Nance har själv fått den av en man (s.201).

Under det sjunde mötets första hälft pendlar Nance mellan begär "'You're good,' she munched when her appetite allowed." (ibid), och beslutet "to appear hard, bright, self-contained, proficient in any of the domestic rites he mightn't have thought she knew about." (s.202). Detta beslut visar en motsvarighet till Hurtles önskan att söka sig en identitet. Men det finns en väsentlig skillnad. Nämligen den, att Nance söker sin identitet i en kvinnobild (som för övrigt överensstämmer med Hurtles - jmfr mamma Duffield och Maman), där mannen är ett nödvändigt komplement till att nå den egna kvinnliga identiteten. Hurtle söker inte kvinnan för att komplettera sin identitet - han söker godkännande för sin egen kvinnlighet (jmfr androgyniteten i Doppelgänger), vilket är en förutsättning för att kunna acceptera sig själv som människa.[1)]

Nance söker inte - hon "lånar" manligheten, dvs. buketten är given av en annan man. En annan tolkning (och som är mindre evident) är, att orkidébuketten står för Nances uppfattning om Hurtles svaga manlighet - jmfr hennes förödmjukande inventering av hans kropp.

Oavsett vilken tolkning läsaren föredrar, är det troligt, att orkidébuketten står för manlighet i motsats till rosenbuketten, som

---

1) Androgyniteten kommer fram i Doppelgänger, som visar "womanly gyreting breasts" (s.225) och "holes for tivitation by lipstick and tounge and prick" (ibid).

Tanken, att mannen måste acceptera sin anima/kvinnlighet och kvinnan sin animus/manlighet för att nå en tillfredsställande helhet som människa, visar starkt samband med Jungs djuppsykologi. Detta behandlar jag separat under Komparativ analys, Animus/anima planet ss.260 - 280.

står för kvinnlighet.[1] (Och liksom orkidéerna kan rosorna antingen stå för Hurtles sökande efter sin egen kvinnlighet eller för hans uppfattning om Nances kvinnlighet.)

Att såväl Nance som Hurtle misslyckas att finna sin identitet, dvs. sin manliga respektive kvinnliga, framkommer av de slokande blommorna.(Eller utifrån den andra tolkningen - bägge misslyckas att finna sin manlige respektive kvinnliga motpart.)

Nances nyklippta hår (s.201) kan tolkas som ett uttryck för en av Hurtle provocerad "avfeminisering".[2] För Hurtles avståndstagande, som hon vid denna tid är medveten om, har rubbat hennes självförtroende så mycket, att hon måste söka sig en "ny" kvinnlig identitet. Hon vill vara som hans flicka och inte som "the Woolcott Street pross" (s.203). Men hennes pärlörhängen/kvinnlighet slår henne utan att hon är medveten om det (s.201). Bristen på just medvetenhet

---

1) Rosen/orna förekommer ofta som symbol för människans dualitet och/eller androgynitet i transtexten. T.ex. i The Aunt´s story upplever Theodora Goodman - namnet självt en symbol för hennes androgynitet - hur hennes händer får "the shape of rose" (The Aunt´s story, s.30). Theo liksom Mrs Standish i The Living and the Dead bär en enorm ros som prydnad i sin hatt (The Aunt´s story, s.282 och The Living and the Dead, s.227). För övrigt bär också Nance en liknande hatt - men till skillnad mot Theos eller Mrs Standishs är nätet (eller spetsen) på hatten formad till "the largest wired bow" (s.164). Kanske har denna kreation sin förebild i den enorma hatt som The Mad Woman alltid bar. En kvinna, som Patrick White träffade endast ett fåtal gånger, men som han minns, att han fantiserade mycket om. (Flaws in the Glass, s.20).

   Novellen ´Dead Roses´ ur The Burnt Ones handlar om en kvinnas misslyckade försök att leva som kvinna. I The Eye of the Storm intar rosorna en symbolisk roll för Mrs Hunter och syster de Santis som Guds/kärlekens budbärare (The Eye of the Storm, s.211). Ett budskap, som missförstås av Mrs Lippman (a.a.,s.446), som sätter lidandet före kärleken. Rosorna förekommer också som symbol för kärleken/Gud i A Fringe of Leaves (s.202) och slutligen: i The Twyborn Affair bär Eadie en ring, vars rubin är "carved in the form of a rose" (The Twyborn Affair, s.345).

2) Genom att "avfeminisera" - dvs. inte visa någon uppskattning av Nances kvinnlighet, försvarar sig Hurtle mot sin egen kastrationsfruktan.

för in henne i det förflutnas fälla, där hon blir villig att acceptera och söka ett av henne tidigare förkastat ideal i stället för att söka sin manlighet. (Som sjuksköterska (s. 175) och hemmafru (s. 176) försökte hon ju leva upp till denna kvinnobild.) Och det smygande hotet om förlusten av Hurtle/mannen blir entydigt med förlusten (=klippningen) av hennes kvinnlighet, som hon i sin tur inte kan leva utan.

Detta kommer fram vid det åttonde mötet. Det klippta håret visar samband och mening med hennes rakade sköte (s.209). Vid detta möte visar Nance över huvud ingen aggression utan endast ödmjuk underkastelse. Nance kommer aldrig till insikt om sig själv eller kärlekens destruktiva spel. Och det är inte Hurtle hon omfamnar, när hon frågar "You do love me?" (s.211) utan sig själv. Att kunna acceptera sig själv endast med ett förkastat ideal (och som hon inte kan leva upp till) genom en annan människa leder ofördröjligen till undergång. Hennes uppgivenhet framträder också i hennes omedvetenhet om sin nakna kropp (ibid).

Hurtles impuls att vilja kyssa hennes sköte kan tolkas som ett uttryck för en uppriktig känsla, som hennes ödmjukhet väcker inom honom. Men samtidigt - och i synnerhet med tanke på, att han förhindrar sin intention, kan impulsen snarare stå som ett uttryck för den lättnad han känner över att hon har gett upp sin kvinnlighet och öppet visar sig som förloraren i kärlekskampen. Denna tolkning visar också samband med hans tidigare ångest och hans senare ointresse för Nance (nionde och tionde mötet, ss. 215-216).

Klipporna[1)]

har jag redan behandlat i min redogörelse för målningarna Animal Rock Forms (se ss. 52 - 57). Här vill jag tillägga, att klippornas

---

1) Som jag påpekade i not 2, s. 57 har Beston påpekat klippornas symboliska betydelse. Han ser dem antingen som symboler för "the problems of humanity or non-humanity of the man of vision" (Beston, Patrick White´s The Vivisector, s.171). Enligt min åsikt står de inte för omänskligheten hos visionären utan snarare för omänskligheten hos de icke-visionära människorna eller hela mänskligheten. Visionären till skillnad mot de övriga söker kontakt med "klippmänniskorna" - oftast utan att lyckas annat än i sin vision. Denna negativa uppfattning om mänskligheten visar samband med Blake-sentensen.

negativa betydelse uppträder först i fjärde kapitlet. (Deras positiva betydelse kommer fram i andra kapitlet under färden till Mumbelong.) Det är signifikativt, för i detta kapitel möter Hurtle världen/människorna utanför sin barndomsvärld.

Efter inledningen, där Hurtle presenteras utifrån det distanserade berättarperspektivet (ss.152-153) och som bryts av Mamans brev, fortsätter berättelsen utifrån Hurtles perspektiv växelvis med breven från far Courtney, Rhoda och slutligen May Noble. Sistnämnda brev utgör slutvinjetten på den kortfattade resumé över Hurtles år under och efter kriget. Därefter inträder det distanserade berättarperspektivet igen - en enda lång mening (s.162) - och med detta markeras början till Hurtles "nya" liv, vilket det förestående mötet med Nance skulle komma att innebära. På så sätt sammanbindes det förflutna med nuet samtidigt som läsaren långsamt glider in i Hurtles förändrade ekonomiska och emotionella villkor.

"Världen" representeras framför allt av Nance och Caldicott samt deras omgivningar. Men kärleken spelar den dominerande rollen.[1] Anmärkningsvärt är, att Patrick White så lite drar fram krigets inflytande på Hurtle. Kanske har Patrick White velat framhålla Hurtles bristande engagemang i krigets människor (Hurtle jämställer t.ex. krig och privata missförstånd (s.159) för att förtydliga Hurtles senare uttalade uppfattning om människor som klippor/sten.)[2]

---

1) Som jag tidigare nämnt, påpekar Smith bristen i Hurtles kommunikationer med andra konstnärer över huvud. Pga. bland annat denna brist lyckas inte Patrick White, menar Smith, att göra ett trovärdigt porträtt av konstnären Hurtle (Smith,A Portrait of the Artist in Patrick White´s The Vivisector, s.175). Ett av skälen till att Hurtle inte umgås med andra konstnärer nämns dock i The Vivisector - "He wouldn´t have pried into their (=konstnärernas) beliefs; but he had seen that investments were a great comfort and a source of increasing corruption to one fashionable painter he had met"(s.242)

2) Det är möjligt, att Beston har uppfattat denna oförmåga som en brist på engagemang över huvud, och utifrån detta format sin åsikt att "all the characters are lifeless" (Beston, The Vivisector: darkening shadows, s.17) eller att "the book is itself cold and emotionless"(ibid). Enligt min åsikt ger Beston ett ogrundat omdöme, när han dessutom påstår, att Patrick White visar sig "uninterested in showing the causes of destruction" (a.a.,s.16) utifrån den slutsatsen, att man (=Beston) inte kan skylla på Maman, eftersom Rhoda "would else show analogous disturbance"(ibid). En sådan slutsats visar dessvärre endast Bestons egen brist på psykologisk kunskap. (Det är nämligen synnerligen vanligt, att syskon utvecklas olika i samma familj.)

Himmelfarb i Riders in the Chariot är också oberörd av kriget, (forts. nästa sida)

Rummet/Bostaden

tolkar jag som en symbol för Självet hos de olika gestalterna i The Vivisector.[1] Patrick White låter Nance uttala betydelsen av bostaden: "You don´t know a person before you´ve seen their home." (s.175)

Hurtles rum på George Street är lika naket och kallt som hans Själv var vid den tiden före hans beslut att börja måla. Hurtle vet inte "how to answer for it (=rummet)" (s.176) - och detta stämmer väl överens med hans dåvarande Själv, som han ännu inte format.

Skjulet i Ironstone (namnet självt uttrycker symboliskt hans vilja att kunna stålsätta sig mot människorna i och genom sin konst) kan på det symboliska planet tolkas som skalet till hans Själv.[2]

Nances rum är "almost all unmade bed" (s.165). Hon har byggt upp sitt Själv med sexualitet, där njutningen är helt i oordning. Hennes möbler har "most of the drawers and doors open" (ibid). I sin omedvetenhet är hon synnerligen öppen och därigenom sårbar (s.201).

(forts. från föregående sida, not 2)

därför att "The sequence of events in his personal life had left him sceptical and cold" (Riders in the Chariot, s.119). Det är möjligt att ge en liknande förklaring till Hurtles likgiltighet, men en sådan förklaring utesluter inte utan snarare förtydligar min ovan givna tolkning.

1) Hus är en ofta förekommande symbol i transtexten, t.ex. Xanadu i Riders in the Chariot, hotellet i The Aunt's Story, Waldos och Arthurs hus i The Solid Mandala. Beatson har uppmärksammat husets symboliska betydelse i Patrick Whites verk (Beatson, The Eye in the Mandala, ss. 154-156) - dock inte vad gäller The Vivisector.

Det är troligt, att Patrick White påverkats av Jungs tankegångar - enligt Jung står just rummet/bostaden som symbol för Självet i våra drömmar (Jung, Själen och dess problem, s.72) - om Jungs påverkan, se s.36 och under Komparativ analys, Animus/anima planet, ss. 260-280

2) Självets betydelse - utan någon symbolisk förklädnad - framträder i The Eye of the Storm, där prinsessan de Lascabanes uttrycker en önskan att kunna paketera sitt huvud och kasta det i havet "together with all memories of husband lover´ mother SELF" (The Eye of the Storm, s.405).

Caldicott bygger såväl sitt Själv som sin bostad och sitt galleri med samlade ting - "rare objects, limited editions" (s.197) i den förhoppningen, att han ska framstå som "a work of art to others" (ibid). Signifikativt är att Caldicotts uttryckta rädsla för myrornas angrepp gäller hans böcker (s,217) och inte honom själv. Hurtle minns honom som blek och att han "used to find him insipid" (s.237).

Den destruktiva kampen
Elden och ringen/arna

Elden i såväl Nances rum som på Electric City symboliserar kärlekens förstörelse och/eller den destruktiva kampen i densamma. Papperet, som Nance kastar in i elden (s.168) vid det första mötet, kan tolkas som en symbolisk/profetisk bild av vad som kommer att hända med deras kärlek och/eller en av dem. Från det första till och med det sista mötet berättas om Hurtles och Nances kamp m o t varandra i försvar för den egna identiteten.

Vid det tredje mötet bär Hurtle farfar Duffields ring. "For safety´s sake he had taken to wearing the ring" (s.181). Varför behövde han denna säkerhet? och vad ville han skydda?

På den första frågan finns svar redan i första mötets infratext. Han behöver skydd mot kvinnan/Nance, som han föreställer sig som "a jaw raised against the night to deliver its oracle" (s.164). En bild som överensstämmer med de senare, t.ex. "Nance became the insatiable goddess, who only didn´t think of tearing bits off her victim" (s.192) eller "was wetting her mouth, from which exertion had worn off most of the lipstick, and opening her eyes wider and wider, to swallow him up" (s.200). Förvandlingen från orakeluttalande käke över omättlig gudinna till glupsk kannibal är för övrigt intressant att notera, och visar Hurtles förändrade attityd till Nance. Mot denna förintelseångest försvarar han sig på det måleriska planet genom att identifiera sig med angriparen (t.ex. Electric City) eller att frigöra sig från densamma (Animal Rock Forms).

I ringen, som är förbunden med "the Adam´s apple of your (= Hurtles) incredible, but true father" (s.227) söker han sin manliga

identitet.[1] Och denna vill han skydda mot Nances vilja att krossa den.

Ringen accentuerar även kampens början. Vid det fjärde mötet kommer Hurtle till insikt om, att Nance inte bara vill äga hans kropp, utan även hans tankar (se s. 50) - och detta finner han så mycket mera alarmerande. Farfarsringen återkommer i det sista mötet. Nance angriper Doppelgänger för att såra hans självkänsla - inte så mycket som målare utan som människa (jmfr hennes anklagelse, att han inte var "a ´uman being" - se s. 56).

Som jag ovan nämnt blir Hurtle desperat och angriper Nance med att i försvar förstöra sin Doppelgänger. De älskar. Angrepp igen från Nance med inventeringen av hans kropp (s.226). Efter detta frågar hon, vad han har ringen till (ibid) i en bestämd aning om dess betydelse.[2]

Angreppet mot ringen/manligheten är ännu värre än mot Doppelgänger för Hurtle. Han tappar behärskningen och ger henne rätt. "He supposed it was one of his selves still shouting at this whore beside him" (s.227). Nance blir rädd och försöker hindra honom från att kasta ringen. Denna gång uttrycks inte hennes rädsla i vulgariteter, vilket jag tolkar som en accentuering av rädslans ökade styrka. Insikten eller aningen om, att ett fullständigt krossande av Hurtles manlighet skulle betyda hennes eget slut - och inte bara nederlag som kvinna, skrämmer henne så mycket, att hon inte kan försvara sig mot sin rädsla.

---

1) Betydelsen av mannens adamsäpple nämner Patrick White redan i sin första roman, Happy Valley. "There is great absurdity attached to the Adam´s apple in a man´s throat." (Happy Valley, s.288).

2) Farfarsringen ser Baker som en symbol "of a sought-for balance of mind and nature" (Baker, Romantic Onanism in Patrick White´s The Vivisector, s.219). Bakers slutsats är dragen utifrån hans resonemang om hökens betydelse i The Vivisector och hökhuvudet på farfarsringen. Dock - det finns inget explicit hökhuvud på ringen - se vidare not 1, s.12].

Nance lyckas inte med att förhindra honom från att kasta ringen, vilket innebär Hurtles "moment of triumph" (ibid) - i två betydelser, vilket jag återkommer till.

Hurtles band med det förflutna eller hans manliga identitet är besegrad av Nance. I förtvivlan över att inte ha funnit sin kvinnliga identitet, förgör hon hans, vilket betyder slutet för hennes vara. Utan hans manlighet, som hon inte fick tag på (symboliskt uttryckt i hennes letande efter ringen) och därmed godkännande för sin egen kvinnlighet kan Nance inte leva. Den destruktiva kampen är slut - kärleken har slukat sina offer, dvs. Nance och Doppelgänger.

"his moment of triumph" (s.227) är inte bara tillfällig och inte bara över Nance. Att ha hängt sig fast vid ringen betraktar han som "his worst perversion" (ibid). Varför? För att få svar på detta måste tolkaren söka alldeles i början av verket. Där omtalas, att ringen föreställer en fågel med hängande tunga. Kroppen är avhuggen alldeles under halsen "What was left looked as though it was resting on a dish." (s.5) Denna bild visar associativt samband med unghönan, som mamma Duffield ville nacka och ger ytterligare stöd åt meningen och sambandet mellan ringen och Hurtles identifikation med farfar Duffield.[1] Men den ger inget förtydligande till varför Hurtle finner det vara en perversion.

Hur var farfar Duffield? Av mamma Duffield beskrives han som en romantisk gentleman (s.7), som begav sig iväg för att utforska Australien.[2] I motsats till pappa Duffield försökte han inte anpassa sig utan orkade vara en avvikare. Och det är ju just vad Hurtle är och vill vara.

---

1) Bilden visar även associativt samband med den bild av sig själv, som han får, när han träffar Hero (s.285). Dock - det finns en väsentlig skillnad här. Ringens fågel har ingen kropp - kycklingen har inget huvud. Detta tolkar jag så: mamma Duffield liksom farmor Duffield ville äga Hurtles respektive farfar Duffields tankar, medan Hero ville äga Hurtles kropp.

2) Jämför Voss' expedition, som även misslyckades. Mamma Duffields bild av farfar Duffield kan tolkas som en ironiserad bild av Voss. De bägge bilderna visar en gemensam nämnare dock - den avvikande människan.

Om farfar Duffields förhållande till sin hustru får läsaren inte veta mer än att hon dog strax efter de anlänt till Australien. Däremot framkommer Hurtles uppfattning om henne. Han jämför systern Lena, som han inte tål, med farmor Duffield. När Lena ger honom en örfil är det med samma händer som "Grandma Duffield´s without the rings; it had the sting of a leather strap" (s.6).

Utifrån denna negativa inställning, som visar samband med Hurtles negativa inställning till kvinnan över huvud, är det möjligt att tolka ringen - förutom som en symbol för manlighet - även som ett uttryck för vad denna manlighet samtidigt står för, nämligen att bli utsatt för kvinnans begär att slå (farmor Duffield), nacka (mamma Duffield), vivisektera (Maman, se vidare ss.126-128), sluka (Nance och Hero) mannen.

Utifrån detta blir det förståeligt, varför han betraktar det som en perversion att hålla fast vid en sådan manlighet - och ögonblicket av triumf kan samtidigt tolkas som en befrielse från det förmenta, gamla manlighetsideal som en seger över Nance.

Vad som ytterligare talar för denna tolkning är en jämförelse mellan Electric City och Lantana Lovers under Moonfire. Eldens förödande kraft på Electric City har slocknat - kaminerna är utbrända på Lantana Lovers under Moonfire. En utveckling, som jag tolkar så: efter att ha slängt bort ringen, sökte Hurtle ingen manlig identitet utan endast en mänsklig (och den som konstnär). Förhållandet med Nance övertygade honom om kärlekens förintande krafter och hans egen oförmåga att klara sig - utan skuld och aggression. Inte förrän Kathy uppträder i slutet av hans liv återkommer elden - men inte som förstörare. I deras samlag dånar "fire and sea" (s.415) genom dem.

Det förekommer en annan ring i texten: en ring (föreställande två sammanslingrande ormar), som Hurtle ger Nance vid uppgörelsen i parken The Domain. Det finns inte mycket stöd i infratexten för en tolkning av denna ring.

En gissning är, att ormarna symboliserar kvinnans kamp i den destruktiva kärleken. I motsats till mannen (det avhuggna fågelhuvudet på farfärsringen) kan hon inte leva utan kamp med mannen

och utan sexualitet. Hon måste kämpa tills hon går under (vilket både Nance och Hero gör) - om hon dessförinnan inte lyckas hugga av mannens huvud (=äga hans tankar) eller förödmjuka hans Monstera Deliciosa.

En annan gissning är, att ormarna symboliserar det eviga giftet = sexualiteten. Senare i texten, när Hurtle besöker Hero efter hennes självmordsförsök, känner Hurtle hur "the worm in him (=hans penis) was raising its head" (s.334). Oavsett gissningarna, så framträder det omöjliga i kärleken. Att notera - det finns inte ett enda s.k. konstruktivt förhållande mellan man och kvinna i The Vivisector.[1)]

Myrorna - se under Det måleriska planet, ss.47 - 48 .

---

1) För övrigt finns det inte något s.k. konstruktivt förhållande mellan man och kvinna i något av Patrick Whites verk med undantag för paret i skådespelet Signal Driver och eventuellt förhållandet mellan Mrs Roxbury och Jack i A Fringe of Leaves, vilket dock - för Jacks del - slutar tragiskt.

Det socio-kulturella planet

Som framgått i redogörelserna för de tidigare planen ger Patrick White ett synnerligen nyanserat porträtt av Nance. På det historiska planet är det möjligt att uppfatta henne som en givmild hora, som blir offret för Hurtle och hans konst.[1] Men i och med att Hurtles ångest för Nance/kvinnan framträder på det måleriska planet kan tolkaren börja ifrågasätta hennes "goda hjärta". På det visionära planet spelar hennes repliker en betydande roll - hennes bilder av sig själv hotad av mördare och gemena typer (ss.172,177) avslöjar inte endast hennes faktiska rädsla för mannen utan även hennes brist på självkänsla. I och med att dessa meningar förs över på det visionära planet kan tolkaren jämföra Hurtles respektive Nances rädsla. En sådan jämförelse innebär också ett förtydligande av själva rädslan - både Hurtles avståndstagande från sexualitet och Nances prostitution bottnar nämligen i rädslan att inte vara älskad.[2] Och denna rädsla (som kan härledas till barn- och ungdomen) dikterar i sin tur villkoren i deras kärleksförhållande, där kampen för den egna identiteten spelar en så avgörande roll, att kärlekens positiva aspekter helt bryts ned av Nances aggressiva och begärande hållning. Att älska blir lika med att sluka eller slukas. Med hänsyn till detta blir det nödvändigt att kunna finna en identitet utanför

---

1) Så har också de flesta kritiker och forskare uppfattat Nance, t.ex. Osborne, Cantrell, Beston, Rosenthal, Walsh, Kiernan, Green, Porter Mitchell, Coe, Björkstén, Lundkvist - jmfr not 2 , s.39 .

2) Porträttet av Eadie i The Twyborn Affair visar många likheter med Nances. Som Nance älskar Eadie sin far - "I was brinning with love for this man I was privileged to call ´Father´" (The Twyborn Affair, s.34) och bl.a. bristen på kärlek från denne driver Eadie till bordellen i London. En väsentlig skillnad är dock, att Eadie till skillnad mot Nance trots allt är man (transvestit) och som sådan kan befria sig från lustan (a.a.,s.329) och ägna sig mer åt de "konstnärliga" aspekterna av detsamma. Dock, påpekar Patrick White i samma roman, att "The difference between the sexes is no worse than their appalling similarity" (a.a.,s.63). Men denna mening kontrasterar skarpt mot de negativa kvinnoporträtt han har tecknat i såväl The Twyborn Affair som i den övriga transtexten.

För övrigt jämföres konst och sexualitet även i The Vivisector, bl.a. uttryckt i Nances repliker - "It´s my a r t" (s.178) och "Pay for the ART-WORK!" (ibid).

kärleken och människorna, vilket Hurtle till skillnad mot Nance lyckas med i sin konst.

På det symboliska planet framträder mer markant de likheter och olikheter,som finns mellan Hurtle och Nance. Likheterna är deras kärlek till sina respektive fäder (och förakt för sina mödrar), rädslan och/eller avskyn för det motsatta könet samt deras svaga identitetskänsla som man respektive kvinna. Olikheterna är deras attityd till det förflutna (Nance förmår inte bryta sig loss från sin dröm om "överrocksmannen"), till pengar (Nance anser pengar vara av en avgörande betydelse)[1], och till kärleken (för Nance finns inga utvägar från kampen).

På det socio-kulturella planet, som redogör för romanfigurernas anpassning till sin sociala verklighet, belyses Hurtles och Nances motsatta syn på sig själva och sin omvärld.[2] Nance i motsats till Hurtle är omedveten (s.173) om sig själv i sin omgivning, där "practically nobody/.../had woke$_n$ up to themselves" (ibid). Svårigheten att vara medveten kommer också fram i Hurtles iakttagelse av de förbipasserande, som tycks hålla honom "responsible for their moment of unwilling consciousness" (s.174). Slutsatsen att medvetenhet föder osårbarhet kommer fram i Hurtles kommentar över andras (s.179) och Nances sårbarhet (s.201). Denna slutsats kan även tolkas som ett försvar för hans egen sårbarhet och/eller önsketänkande att komma

---

1) Här vill jag göra en reservation - det är dock Nance och inte Hurtle som spenderar pengar (om än Nance gör det i syftet att behärska Hurtle). Hurtles noggranna iakttagelse över detta (vilket ibland väcker hans skamkänsla) röjer också hans eget intresse i just pengar - i alla fall andras. Detsamma kommer fram i hans förhållande med Hero och Olivia.

2) Docker menar, att Nance liksom de övriga kvinnorna i The Vivisector representerar "the trap of social and cultural repression" (Docker, Patrick White and Romanticism, s.44). Till detta vill jag säga, att det är en konsekvens av deras omedvetenhet. För övrigt ser han "the novel´s strategy" (ibid) som ett uttryck för att "oppose a free, natural way of living to the repressive ways of society" (ibid). Att tolka Hurtles sätt att leva som fritt och naturligt, finner jag dock svårt att göra med tanke på all den ångest han kände för kärleken, människorna och ensamheten. Och det är inte bara kvinnorna, som är undertryckta samhällets regler utan samtliga figurer med undantag för Hurtle och Rhoda.

från beroendet av människorna (jmfr ss. 54 - 58).

Hurtle är och vill vara socialt missanpassad, vilket för honom är lika med en nödvändig, personlig frigörelse. För människornas beroende av varandra är för honom entydigt med ett underkastande av omgivningens oskrivna regler och värderingar.

Under promenaden till advokatkontoret visar Nance upp Hurtle för sina bekanta och obekanta på gatan - "It made her walk more self-consciously, looking at her insteps, or sideways into shop window"(s.173). Denna händelse har en parallell i Hurtles sökande efter en starkare identitet. Som tidigare nämnts, får han idén att måla Doppelgänger vid upptäckten av sig själv i ett skyltfönster (s.195). Hurtle söker inom sig själv, medan däremot Nance söker en återspegling av andras gillande. Och omgivningen, ifrågasätter inte Nance annat än när den väcker hennes avund (s.196) eller förargelse (oftast riktad mot den manliga omgivningen (ss.178,215)).

Tillsammans med Hurtle och andra visar hon sin anpassning, som Hurtle å sin sida betraktar som "purest banality" (s.173). Bägge hans namn finner hon aristokratiska (s.174), vilket röjer hennes värdering och underkastelse till omgivningens vedertagna normer. Efter bion ser hon sig omkring "parading her virtue for anyone who might appreciate it" (s.188). Och liksom Maman (s.145) och Olivia (s.268) tror hon, att främlingar inte kan "exist for more than a second or two" (s.200), vilket avslöjar hennes egentliga ointresse för människorna själva.

Utifrån detta perspektiv blir det förståeligt, att Nance kan anklaga honom för att vara självisk (s.225) och inte mänsklig (s,203). Hurtle ställer aldrig upp på omgivningens krav, vars värde han inte bara ifrågasätter utan föraktar.

Caldicott är liksom Nance omedveten och helt beroende av omgivningen. Genom sitt samlande parasiterar han på konstnären (s.193) och genom sitt iakttagande av det sociala spelets regler (s.194) bygger han upp fasaden och skyddet för hans medvetenhet. Han behöver inte kliva över klyftan "between art and life" (s,197) eller medvetenhet eller omedvetenhet.

I The Vivisectors värld ställs individen (=Hurtle) mot samhället styrt av människornas anpassning till de vedertagna normerna. Medvetenheten (nödvändig för konstnären) visar vägen ut ur detta slumrande anpassningstillstånd och ger en bekräftelse på möjligheten till individens seger över samhället.[1)]

---

1) Medvetenheten = att bli upplyst av "sanningen" om sig själv och sin omgivning är ett återkommande tema i transtexten - från Happy Valley till Signal Driver. Med undantag av Ellyot Standish och Hurtle företräds de medvetna inte av konstnärer utan oftast av lidande människor.

KAPITEL FEM (ss. 231 - 238)

Detta kapitel har endast sju sidor. Men på dessa sidor utspelas två olika handlingar på det historiska respektive det visionära planet. För att bättre kunna åskådliggöra min gissning om de olika planen i The Vivisectors värld (se ss.20 - 21) har jag valt att presentera detta kapitel med en schematisk översikt innefattande det historiska, visionära och symboliska planet. Antalet citat har jag begränsat till 49 av kapitlets 279 meningar.

Det måleriska planet redovisar jag för separat av det skälet, att Patrick White lagt det först i följande kapitel. Dock, ska detta plan, enligt min åsikt, även förstås i samband med kapitel fem. För målningen Lantana Lovers under Moonfire är inspirerad av visionen och verkligheten, som redogöres för i detta kapitel. (jmfr Bakers åsikt - se s.31). Därför behandlar jag det här och inte vid redogörelsen av kapitel sex.

Kapitel fem har ett starkt symboliskt samband med kapitlen sju och tio. Dessa tre kapitel är romanens kortaste. Tillsammans fångar de upp The Vivisectors kanske mest väsentliga kerygma - det om Guds vara och betydelse för människans existens.

Hurtle formar sin undran om Gud i ett klotter på en av sina dassväggar:

"G o d t h e V i v i s e c t o r
G o d t h e A r t i s t
G o d "(s. 279)

Så kursiverat och ensamt står det. Exakt detsamma återkommer på sidan 361, då Hurtle tjugufem år senare upptäcker sitt klotter.[1] Min tolkning av denna klotteraforism är följande: femte kapitlet berättar om Hurtles tro på Gud Vivisektören (=första raden i aforismen), sjunde kapitlet om hans tro på Gud Konstnären (=andra

---

1) Som jag tidigare påpekat, utgår de flesta kritiker och forskare utifrån denna aforism, när de visar fram Hurtles sökande efter en Gud eller Sanningen eller Kärleken - jmfr ss. 33 - 36.

raden) och tionde kapitlet om hans tro på Gud (=tredje raden). Tomrummet efter Gud står som symbol för det absoluta Ingenting, som Hurtle avser.

En annan tolkning är också möjlig; Gud Vivisektören (det Onda) och Gud Konstnären (det Goda) är de två nödvändiga motpoler som tillsammans blir lika med Gud. Det Ondas och det Godas existens, i människan som i Gud, är lika väsentligt att acceptera som behovet av Gud.

Oavsett vilken tolkning som kan sägas vara mest evident, anser jag, att Hurtle söker och finner Gud. Om detta handlar det tionde och sista kapitlet i The Vivisector (se vidare under Komparativ analys, Det religiösa planet, ss 228 -259).

DE FYRTIONIO CITATEN

historiska planet

1. "a solitary figure had possession of the bench" (s.231)

Med fyra meningar inleds kapitel fem. Den första "zoomar" in bänken, den andra landskapet, den tredje de för tillfället frånvarande människorna och slutligen den fjärde - varav ovanstående är hämtat - Hurtle själv.

Inledningen är signifikativ utifrån följande tre synpunkter: för det första ger de två första meningarna exempel på det distanserade berättarperspektivet - eller ´point of God´, vilket förekommer ytterst sällan i The Vivisector.[1] För det andra följs det distanserade berättarperspektivet av berättarperspektivet - eller ´point of narrator ' vilket de två senare meningarna vittnar om. När det distanserade berättarperspektivet uppträder ensamt (dvs. inte följs av berättarperspektivet utan i stället av dialog eller Gedachte Rede eller står för sig själv i ett stycke) kan det, som här i kapitel fem, markera att en handling sker samtidigt på ett annat plan (se exemplen 9, 17, 22, 36, 37). För det tredje vrids perspektivet i ett glissando över till Hurtles. Den tredje meningen närmar sig och den fjärde så gott som sammansmälter med Hurtles perspektiv.[2] Detta i sin tur förbereder den följande Gedachte Rede-satsen, som inleder kapitlets andra stycke.

Den ständigt återkommande sammansmältningen mellan berättarperspektivet och Hurtles samt det så sällan utnyttjade distanserade berättarperspektivet i The Vivisector ger läsaren upplevelsen av att Hurtle är berättaren.[3] Med hänsyn till att Patrick White dessutom

---

1) Vid de övriga inledningskapitlen uppträder det endast två gånger (kapitel 3 och 4). För övrigt förekommer det några enstaka gånger i varje kapitel.

2) Med satsen "Even a total stranger" närmar sig den tredje meningen Hurtles perspektiv (se vidare not 2,s.[88]). I den fjärde meningens två bisatser sammansmältes berättarperspektivet med Hurtles, för både illusionen av guld och bilden av husen visar samband med Hurtles tidigare och senare upplevelser (ss.90,166,235-236).

3) Berättarperspektivets funktion i The Vivisector har följande fem kritiker och forskare berört; Herring och Morley menar, att allt visas "through Hurtle´s eyes" (Herring, Patrick White´s The Vivisector, s.5 och Morley, Doppelganger´s dilemma, s.407). Dessutom ger denna ´point of view´ teknik, enligt Morley, "a dual vision: we see through Hurtle´s eyes, and we see Hurtle objectively in a wider context" (a.a.,s.407). (Fortsättning på nästa sida)

använder såväl Gedachte som Projizierte Gedachte Rede (=en annan persons av Hurtle tänkta reflexioner - se exempel 2, 12, 17) samt "you" formen, vilken är utbytbar mot Hurtles jag, och att han slutligen efterliknar ord och rytm i Hurtles slagrörda tal, så blir effekten onekligen denna.[1] Laborerandet med dessa former resulterar enligt min uppfattning, i en intensiv närhet till Hurtle.

visionära planet

a solitary figure ger en bild av Hurtles ensamhet

symboliska planet

Valet av adjektivet "solitary" accentuerar betydelsen av de känslor av ensamhet och alienation, som dominerar Hurtle.[2] Nästa gång "solitary" uppträder är vid visningen av Lantana Lovers under Moonfire. Olivia menar, att Hurtle velat framställa sig själv i Cutbushs gestalt som "a damned soul in the body of a solitary masturbator" (s.306). En tolkning, som överensstämmer med Hurtles tidigare uttala

---

(Fortsättning not 3 från sid. 87)

Beston påpekar, att "Although not a first-person narrative, the story is frequently told in Hurtles idiom and is seen from his viewpoint"(Beston, The Vivisector,s.59).

Berättaren är svår att placera, menar Smith, "neither ´I´, nor a persona, nor ´God´ - yet we sense no distancing from Duffield further or closer than ourselves as readers" (Smith, A portrait of the Artist, s. 177).

Lundkvist kommer inte direkt in på berättarperspektivet men ser formen som "en imaginär biografi över en konstnär" (Lundkvist, Konstnären en vivisektor likt Gud, s.4) och slutligen säger Riemer, att i Hurtles medvetande är "the greater part of the novel /.../lodged" (Riemer, The Eye of the Needle, s.251).

Som jag tidigare påpekat (se s.5) har Patrick Whites ´point of view´ teknik ansetts vara ett av skälen till att forskarna haft svårt att formulera sina slutsatser.

1) You-formen förekommer oftast i de två första och sista kapitlen. Möjligt är, att Patrick White med detta velat betona att berättaren just är Hurtle.

2) Tredje meningens inledningssats "Even a total stranger" (s.231) förbereder och belyser "solitary"s symboliska betydelse. Visserligen avses inte här explicit Hurtle, men sju gånger senare i kapitlet refereras Hurtle just som "the stranger". En jämförelse med de två efter varandra följande meningarnas nominalsatser - "a total stranger" och "a solitary figure" visar uppenbara likheter både vad gäller innebörd och konstruktion. Adjektivet "total"s bortfall vid de andra sju tillfällena, då "stranger" förekommer kan implicera en gradskillnad av den alienation, som Hurtle känner. Hurtle är nämligen inte den totala främling han tror sig vara före mötet med Cutbush - för han finner en, om inte önskvärd så dock påfallande samhörighet med Cutbush (se vidare under Lantana Lovers under Moonfire, s. 128).

de uppfattning (s.242). Vid samma tillfälle beskrives Olivia som "peculiarly solitary" (s.306), vilket i sin tur visar samband med bilden av henne som ensam och alienerad (ss.255, 256, 300).

Den efterföljande satsen, "It was too good to last, however" (s.231) avslöjar Hurtles ständigt återkommande kluvenhet till ensamheten och människorna. Och i och med denna Gedachte Rede mening är perspektivet Hurtles. Här i denna infratext ser jag kluvenheten som ett uttryck för en växande misstänksamhet mot människor, som besvikelsen över kärlekens misslyckande hade gett honom före Nances död. Att misstänksamheten blev starkare efter denna händelse är troligt, med tanke på de skuldkänslor som hennes död hade väckt. Oavsett de bakomliggande motiven, så framträder misstänksamheten tydligt vid inledningen till hans förhållande med Hero (s. 285).

Nu - cirka femton år efter Nances död - får läsaren också veta, att Hurtle levt utan vänner (s.234) med undantag för Maurice (s.237, 239), som var kär i honom.[1)]

Fördelen med att hans hus har två ingångar, så att han kan "escape from a fire - or a visitor" (s.234) avslöjar samtidigt hans önskan att inte ha några vänner och/eller hans rädsla för desamma. Att det snarare handlar om rädsla (och som resultat av en växande misstänksamhet) framkommer i beskrivningen över Hurtles sätt att omedelbart flytta sig längst ut på bänken, då han ser Cutbush närma sig den. Cutbushs självförtroende förefaller honom också "immense in planting his broad buttocks on the bench" (s.231).

historis-
ka planet

2. "The large man/.../took a quick look around to see if there was anyone who might suspect him of wrong intentions (s.231,232).

1) Senare i kapitel sex framkommer det, att tidpunkten (handlingen i kapitel fem utspelas vid samma tid) är 1933 - strax efter nazisternas maktövertagande i Tyskland (s.287). Att det rör sig om cirka femton år efter Nances död är beräknat utifrån Hurtles återkomst till Sydney, vilket skedde några år efter första världskrigets slut (s.159). Eftersom han var sexton år vid samma krigs början (s.128), är det troligt att han var runt tjugo vid mötet med Nance. Under alla omständigheter är han trettiofem år 1933.

Ovanstående citat är ett av många exempel på berättarperspektivets sammansmältning med Hurtles, vilket i sig ger en ökad intensifierin av Hurtles gestalt. För läsaren informeras inte endast om Hurtle och/eller omgivningen (i det här fallet Cutbush) utan även om Hurtl upplevelse av sig själv och/eller denna.

För att klargöra ovanstående vill jag i korthet redovisa perspektivets förlopp från inledningen till ovan refererade citat. Som jag tidigare nämnt vrids perspektivet utifrån det distanserade berättarperspektivet (meningarna 1 och 2) över berättarperspektivet (meningarna 3 och 4) till Hurtles Gedachte Rede (mening 5:s första sats) för att återvända till berättarperspektivet, som nu sammansmälter helt med Hurtles (andra satsen av mening 5 samt mening 6).

I samband med glissandot kan denna snabba vändning i en enda mening i viss mån sägas röja berättarperspektivets möjliga dubbla funktion. Men i den följande (=den sjunde), som börjar med "The new arrival looked only fairly expectant" (s.231) framstår det tydligar och i åttonde meningen blir det helt uppenbart med "his (=Cutbushs) confidence appeared immense" (ibid). Verben "look" och "appear" avslöjar detta. För det finns endast en, dvs. Hurtle, som kan reagera så på Cutbushs uppträdande. Vore det entydigt utifrån ett distanserat berättarperspektiv skulle dessa två meningar endast ge information om Cutbushs uppträdande, och de två verben implicera hur omgivningen i allmänhet uppfattade honom. Senare i texten visar det sig också, att omgivningens uppfattning inte överensstämmer med Hurtles. Vad de två verben således upplyser läsaren om är, att det handlar först och främst om Hurtles upplevelse av situationen.

Att berättarperspektivet så sammansmälter med Hurtles måste även ses i samband med den övriga infratexten. Redan i första kapitlet beskrives Hurtle som den som vet vad andra tänker (s.77.87), "it was some compensation to know you could see inside the faces of people who fail to get behind your own." (s.77) eller "he wasn't one of those who resented lowered eyelids, for he had usually known what lay behind them." (s.240). Och han behöver inte vända sig om för att se vad han redan vet (s.238).

Utifrån detta bör andra satsen av mening 7, nämligen "what he (=Cutbush) hoped for was a yarn, and so many people nowadays

were surly" (s.231) förstås. Satsen handlar uteslutande om en av Hurtle förmodad reflexion hos Cutbush. Det är inte endast Cutbushs förväntan, som förefaller (=look) Hurtle, utan även skälet till att den är "fairly expectant" (s.231). Perspektivet förblir således Hurtles. Ovanstående är exempel på Hurtles projicerade perspektiv - se vidare bilaga IV, Berättarperspektivet.

Slutligen; meningarna 9 och 10 är Cutbushs dialog och mening 11 accentuerar sammansmältningen i de tidigare och senare meningarna.[1)]

Detta är det perspektiviska förspelet till ovanstående citat, som är hämtat från de två följande meningarna (dvs. meningarna 13 och 14). Vad gäller berättarperspektivets sammansmältning kommer det nu att bestå kapitlet ut.

Accentuationen av det erotiska (här det homosexuella) i ovanstående citat är således utifrån Hurtles perspektiv. Det är Hurtle, som bedömer Cutbushs hastiga blick som en eventuell rädsla hos Cutbush, att någon "might suspect him of wrong intentions" (s.232). Läsaren får således inte endast information om Cutbushs beteende utan även om Hurtles intuitiva förmåga att "veta med sina ögon".[2)] Att Hurtles iakttagelse troligen var riktig, bekräftas senare, då Rhoda informerar Hurtle (och läsaren) om, att Cutbush var tvungen att avgå som stadsfullmäktig pga. hans närmanden till en pojke (s. 428).

visionära planet

"The large man" avspeglar Hurtles visuella och perceptuella uppfattning av Cutbush just vid början av mötet.

---

1) Värderingen av Cutbushs skratt i denna mening accentuerar sammansmältningen. För skrattet uppträder ytterligare två gånger - och vid dessa tillfällen (meningarna 15 och 81) med en negativ touch, som avslöjar att värderingen är Hurtles.

2) Det finns flera ställen i infratexten som berättar om Hurtles ögon, t.ex. då Maman beskyller honom för att ha en kniv i ögat (s.129) eller då han tillsammans med Hero på väg till Athen upplever passagerarnas irritation över hans "funny eyes" som ger dem "gooseflesh" (s.342).

Cutbush presenteras först som "a second form" (s.231), sedan som "The new arrival" (ibid), "A large man" (ibid), "The large man" (ss.231,232), "The fat man" (s.232), "Mr Cutbush" (två gånger s.233, två gånger s.234) och slutligen "the grocer" (två gånger s.232, två gånger s.233, två gånger s.234, fyra gånger s.235, tre gånger ss.237-238).

Denna presentation är betydelsefull, dels för att den förtydligar Hurtles under samtalet förändrade uppfattning om Cutbush, dels för att den accentuerar Hurtles presentation, som löper parallellt i kapitlet (se vidare s.116).

"a second form" och "The new arrival" avslöjar Hurtles första vaga uppfattning om Cutbush, "Large" och "fat", att han finner honom hotfull, "Mr Cutbush" och "grocer" att han i sin ökade självkänsla ser Cutbush i ett mer realitetsanpassat perspektiv. Vad som bör uppmärksammas är kontrasten av Hurtles första intryck av Cutbush och Cutbushs (av Hurtle förmodade) intryck av Hurtle i slutet av kapitlet, då Cutbush överväldigas av Hurtles gestalt i månskenet och blir "squat, pursy, apologetic" (s.238). Kontrasten implicerar betydelsen av Hurtles identitetskamp, som utspelar sig på det symboliska planet, bl.a. just genom denna presentation.

---

historiska planet

3. "Business isn't everything" (s.232)

Cutbushs dialog - repliken berättar om Cutbushs inställning till affärer över huvud. Väsentlig är den, såtillvida att just denna replik - i egenskap av dess värdeladdning för Hurtle - förbereder den dubbla betydelsen av Cutbushs efterföljande dialog.

Senare i kapitlet förmodar Hurtle, att Cutbush till en del har upptäckt effekten av sina repliker, att de fungerar som "The connection between past and present" (s.234) för Hurtle. Dock, redan tidigare anspelas det på detta; nämligen då Hurtle i dialogform berättar, att han inte missat inspirationsögonblicket trots Cutbushs prat (s.234). En replik som förutom den subtila anspelningen även låter läsaren förstå, att det förgångna har del i den handling, som löper parallellt på det visionära planet med handlingen på det

historiska där dialogen inträder.

Hurtles avsky för affärer är klart uttalad - från första kapitlet, där han säljs för £ 500 till Courtneys till näst sista, då han vid den Retrospektiva Utställningen visar sig helt likgiltig inför sina målningars pekuniära värde. Även här i detta kapitel poängterar han sitt ointresse. (se citat 43).

visionära planet

Att Cutbushs på det historiska planet oförargliga replik, väcker Hurtles om inte tankar på det förflutna så i alla fall hans rädsla och/eller avsky är otvivelaktigt; dels svarar inte Hurtle honom utan sjunker djupare in i sin överrock, dels förvandlas Cutbush från large man (se citat 2) till fat man i följande mening - se nedan citat.

historiska planet

4. "The fat man/.../did glance deeper than at first, but quickly away, and grunting it off." (s.232)

Berättarperspektiv sammansmält med Hurtles. I och med detta får läsaren kunskap om Hurtles värdering av Cutbusns blickar,vilket "The fat man" implicerar.

visionära planet

grunting avslöjar den ögonblicksbild av animalisk styrka, som Hurtle ser (jmfr Goyas Saturnus vid kycklingmåltiden med Nance, se s.46). Hurtle känner sig hotad av Cutbushs "wrong intentions" och blickar på ett liknande sätt som Nance hotade honom.

symboliska planet

Här blir Cutbush symbol för kvinnan. Namnet i sig själv kan möjligen ses som en symbol för kvinnans genitalia med tanke på den symboliska betydelse som busken Monstera Deliciosa har av mannens genitalia (se not 1, s.46).

historiska planet

5. "The grocer would have liked to assess the stranger´s status, but it wasn´t easy" (s.232)

I den första satsen är berättarperspektivet sammansmält med Hurtles;

i den andra uppträder Hurtles Gedachte Rede, som förbereder den efterföljande meningens Projizierte Gedachte Rede. Denna mening, som innehåller Cutbushs av Hurtle tänkta iakttagelser över hans kläder, överensstämmer med Cutbushs eventuella tankar, såtillvida att han i stycket efter börjar tala om Hurtles överrock. Att det - trots detta - ändå inte är utifrån Cutbushs perspektiv framkommer i och med reflexionen över de knutna skosnörena.

Det finns nämligen inga samband i infratexten, som röjer betydelsen av knutna skosnören för Cutbush - men däremot för Hurtle. Tidigare i infratexten berättar Mr Shewcroft (Hurtles lärare som begår självmord) för Hurtle, att om man är "of no importance even your bootlaces are against you." (s.84) Hurtle tittar ner på Mr Shewcrofts skor, och han "kept remembering the knotted, twisted bootlace." (s.84) och blir "troubled, and finally afraid." (s.84f).

symboliska planet

Från att ha presenterats som "a solitary figure" (s.231) blir Hurtle "The man on the bench" (ibid) och "The other" (s,232), vilket avslöjar Cutbushs (av Hurtle tänkta) uppfattning. Accentuationen av ordet "the stranger" (sammanlagt sju gånger) visar Hurtles känsla för Cutbush och livet över huvud. Detta i sin tur visar samband med den alienation som "solitary" står för.

historiska planet

6. ´"That´s a fine overcoat you got" - the grocer couldn´t leave done." (s.232)

Cutbushs dialog i andra satsens berättarperspektiv sammansmälter med Hurtles. Samtidigt som den accentuerar ivern i Cutbushs replik, ger den implicit Hurtles reaktion på både ivern och replikens innehåll, vilket bekräftas i Hurtles svar, som "sounded unhappy" (ibid) - se vidare nedan.

visionära planet

Jämför betydelsen som Hurtles gröna överrock har för Nance (se s.67) Sambandet mellan det återuppväckta minnet av Nances överrocksman och Cutbushs kommentar förtydligas av Hurtles obestämda och olycklig svar. (Tankestrecket kan möjligen stå som ett uttryck för satsens sexuella touch).

symboliska planet Överrocken symboliserar här som tidigare drömmen om kärleken (se ss.67 - 69).

historiska planet 7. "Suddenly the grocer overflowed/.../and stuck out his pulpy hand, and said:" (s.232,233)

Berättarperspektiv sammansmält med Hurtles. De för Hurtle starkt värdeladdade orden "overflowed" och "pulpy" avspeglar Hurtles rädsla för Cutbushs hotfulla uppträdande. Att Hurtles rädsla inte står i relation till Cutbushs beteende bekräftas senare dels i Cutbushs suck och dels i hans av Hurtle tänkta funderingar. - se vidare nästa mening.

visionära planet pulpy hand är ännu en visuell association till det animaliska som för Hurtle har den associativa betydelsen av sexualitet.

symboliska planet pulpy hand kan här möjligen förtydliga symboliken i "groceries" (s.237). Senare i infratexten liknar Hurtle sin konst vid just specerier (ibid). Det dubbelbottnade i Hurtles kommentar röjes av Cutbushs villrådighet. Utifrån infratexten där Nances och Heros glupande aptit beskrives (samt The Vivisectors transtext: i samtliga verk av Patrick White förekommer slukande människor - jmfr not 3, s.54) ser jag specerier som ett uttryck för människans omättliga begär att sluka sina medmänniskor. Som kompensation för att de inte alltid lyckas sluka varandra äter de specerier och samlar/tittar på konst utan att kunna uppskatta vare sig kulinariska delikatesser (ss.512,513) eller värdefull konst (ss.530-534).

nistoriska planet 8. "Cutbush. It´s a funny sort of name, isn´t it?" (s.233)

I dialogen framträder Cutbushs gestalt för läsaren. Hans repliker avspeglar en ganska beskedlig typ vilket överensstämmer med Hurtles senare uppfattning om honom (jmfr citat 2). Vid deras sista möte sammanfattar Hurtle så, att Cutbush är "good/.../if "artistic"´ (s.512) - dvs. trots sin homosexuella läggning. (Hurtle citerar

här Mrs Cutbushs uttryck för detsamma.) Dessa samband accentuerar, att det hotfulla och kraftiga endast är en återspegling av Hurtles egen uppfattning. Och denna i sin tur är grundad på en rädsla, som inte står i relation till Cutbushs uppträdande. Att uppmärksamma — efter den ovan citerade repliken avtar Hurtles rädsla. Detta avslöjas i Hurtles Projizierte Gedachte Rede, som inträder strax efter. Här är nämligen reflexionerna milt anklagande, vilket kan ses som ett uttryck för Hurtles skuldkänslor över hans tidigare negativa tankar om Cutbush. Skälet till hans förminskade rädsla står att finna i Cutbushs sätt att presentera sig. Liksom Hurtle bär han på ett egendomligt namn och liksom Hurtle tidigare har gjort (ss.31, 163) kommenterar han det ursäktande. Denna s.k. namngemenskap väcker Hurtles empati. Dock - inte sympati, för i Cutbush finner Hurtle en gemenskap, som förorsakar hans skamkänslor.

Som framgår får Cutbushs replik här en dubbel funktion - samtidigt som den avspeglar Cutbush själv sammanbindes Hurtles förflutna med nuet, vilket ger den efterföljande reaktionen hos Hurtle (jmfr ss. 92 - 93).

symboliska planet

Cutbush = det kvinnliga. Cutbush insinuerar också vid deras sista möte, att de har s a s "given birth" (s.514) framför lantanabuskarna, vilket understryker riktigheten i Hurtles intuitiva känsla för Cutbushs homosexuella böjelse. Ett faktum, som kan härledas till hans egen androgynitet. Cutbushs homosexuella syntes av konst och verklighet står i skarp kontrast till Hurtles, som i Konsten ser själva Varat. - jmfr not 2, s. 109 samt s. 111).

historiska planet

9. "There was a marbled moon coming up behind them" (s.233)

Ovanstående citat är ur den tredje av de nio meningar, som är berättade utifrån det distanserade berättarperspektivet. (De två första inleder kapitlet - jmfr citat 1). Som jag tidigare nämnt, kan de, när det distanserade berättarperspektivet uppträder ensamt, markera att en handling sker på ett annat plan (se s.87). Detta gäller de sju återstående meningarna, vilka samtliga signalerar handlingen på det visionära planet, där skapelseprocessen börjar sätta i gång.

Till skillnad mot de övriga sju följs dock ovanstående citat av berättarperspektivet. Men denna skillnad måste ses i samband med meningens betydelse, vilken överensstämmer med de övrigas såtillvida att samtliga beskriver månen och vad som händer i lantanabuskarna. Skillnaden står nämligen som ett uttryck för att accentuera början av skapelseprocessen, dvs. själva inspirationsögonblicket. Ytterligare samband, som förtydligar denna skillnad är att ännu en av dessa sju meningar skiljer sig vad gäller konstruktion - och denna gång också i ett bestämt syfte, nämligen för att accentuera höjdpunkten på den första delen av skapelseprocessen, dvs. den konstnärliga idéutvecklingen (se vidare s.111).

visionära planet

Nu som vid de tidigare målningarna (se t.ex. ss. 44, 49) är det ljuset (i det här fallet månskenet) som förebådar inspirationsögonblicket. Månen får också en dominerande plats på Lantana Lovers under Moonfire, vilket i och för sig inte har mening och samband med ljuset vid inspirationsögonblicket. Månens betydelse som Olivia upptäcker (s.265) visar mening och samband framför allt med det senare händelseförloppet på detta plan, där med hjälp av visionen det förflutnas tyranniska material bearbetas (se vidare under Lantana Lovers under Moonfire, ss.118-131).

symboliska planet

Symbolbärande ord är marbled och moon. Det senare står som symbol för kvinnan. I beskrivningen av Hurtles första sexuella kontakt omtalas månen som symbol för det kvinnliga (s. 138).[1] Marble symboliserar i sin tur det hårda, ogenomträngliga - jmfr stensymboliken, se ss.52- 57. Marble återkommer t.ex. vid beskrivningen över Olivia och Rhoda (ss.117,428).

historiska planet

10. "There´s no puttin´er off. And at our age." (s.233)

1) Ett annat och tydligare exempel på månens symbolik är följande, som uppträder senare i texten (Rhoda:) "Kathy is gifted, and will certainly be beautiful - dazzle men as the moon" (s.455). Det är möjligt, att Patrick White påverkats i denna symbolik av Jung och/eller alkemisterna. I sin självbiografi säger han, som jag tidigare nämnt, att han läst Jungs Psychology and Alchemy "which had a great influence on me" (Flaws in the Glass, A Self-portrait, s.146). Dock - månen är symbol för kvinnan och mannen för solen i all mytologi söder om Tyskland samt i hela Orienten.

Dialog - berättar om Cutbushs problem med sin alltför sextörstande fru. (Repliken kan i viss mån ge ett förtydligande till hans homosexuella böjelse.)

visionära planet

puttin' 'er off - Hurtle ser Nance för sin inre syn. Denna gissning är utifrån sambandet med hans tidigare på det förflutna associativa tankar och hans senare berättelse om Nance för Cutbush. Lika oförmodad som denna berättelse är på det historiska planet, lika konsekvent är den utifrån handlingsförloppet på det visionära.[1] Ovanstående replik återspeglar ju implicit även Hurtles egna förflutna problem med Nance.
our accentuerar på detta plan Hurtles parallella identifikation med Cutbush contra hans fru och sig själv contra Nance. På det historiska planet markerar det Cutbushs önskan att identifiera Hurtles ålder med sin egen, vilket han korrigerar i följande mening:

---

historiska planet

11. "You're younger of course. It'll still come natural to yer." (s.233)

Dialog - repliken markerar ännu en gång Cutbushs problem.

symboliska planet

natural inte bara pga. åldersskillnaden utan även den symboliska könsskillnaden, som Cutbush upplever. Men utifrån Hurtles perspektiv är inte denna skillnad så stor. Minnena av Nance återuppväcker hans förflutna kamp för en identitet som man - och även hans nederlag som sådan. "natural" får här en ironisk touch och understryker Hurtles gemenskap med Cutbushs identitetsförvirring. Senare i infratexten

---

1) Baker menar, att Hurtle bekänner för Cutbush "what he has come to regard as a "murder", casting himself in the role of a romanti Cain who, like Coleridges Marineer, has unaccountably destroyed a life bent on saving him" (Baker, Romantic Onanism, s. 220). Jämförelsen med de engelska romantikerna, som Baker gör, är intres väckande, såtillvida att den visar vissa gemensamm värderingar som Patrick White delar med dessa. Docker har, som jag tidigare påpeka (se s. 29) berört det romantiska draget utan att för den skull göra en komparativ studie med några utvalda författare.

I ovanstående exempel förefaller det mig föga troligt att sätta likhetstecken mellan The Vivisector och Marineer. För Nance äger intet av albatrossens oskuld och i motsats till sjömannen berättar Hurtle endast en gång om händelsen med Nance.

framkommer Hurtles sätt att rycka på axlarna "like women/.../shrugging off their own reflections in the glass" (s.237) - en iakttagelse som Hurtle strax efter förnekar.

historiska planet

12. "he (=Cutbush) suspected his new/.../friend hadn't been listening to him." (s.233)

Berättarperspektiv sammansmältande med Hurtles. Den efterföljande pausen efter Cutbushs replik uppfattas av Hurtle som villrådighet hos Cutbush. Att Hurtle är i stånd att göra denna reflexion framgår av nästföljande citat (se nedan).

visionära planet

Ordet friend understryker Cutbushs av Hurtle tänkta visuella önskan att få ett förhållande med honom. Att tanken är visuell framkommer senare i infratexten, för Hurtle är inte "prepared to reveal more than his naked thoughts" (s.234) och att denna önskan överensstämmer med Cutbushs avslöjas i Cutbushs senare fråga "Was your friend a lady then?" - se citat 28. För övrigt bekräftas Cutbushs önskan av hans framtida kärleksförklaring (s.514).

historiska planet

13. "He (=Hurtle) was the kind that can listen and think at the same time; deep" (s.233)

Berättarperspektiv sammansmält med Hurtles.
listen and think at the same time - denna information kan också stå som en anspelning på de olika planen, dvs. samtidigt som Hurtle lyssnar och iakttar Cutbush kan hans tankar vara på ett annat plan, där en annan handling utspelas.

För övrigt visar kommentaren Cutbushs av Hurtle tänkta önskan att kunna placera honom i något bestämt socialt fack. Denna önskan framträder först i värderingen av kläderna (s.232), rädslan när Hurtle berättar om sitt arbete (s.235) och lättnaden när han äntligen får veta vilket yrke Hurtle har (s.236). Att Hurtles intuitiva reflexioner överensstämmer med de "faktiska" hos Cutbush, framkommer i Cutbushs replik efter att Hurtle talat om sitt yrke. Den röjer

nämligen både lättnad och nyfikenhet (s.237).

historiska planet

14. "She´s a bloody awful cook" (s.233)

Cutbushs replik - i sina värderingar avslöjar Cutbush banaliteten både hos sig själv och i sitt äktenskap.

visionära planet

cook - visuell association till Goyas Saturnus och kycklingmåltiden med Nance.

historiska planet

15. "Cutbush changed the subject, or almost" (s.233)

Berättarperspektiv sammansmält med Hurtles. "or almost" anvisar sammankopplingen av mat och sexualitet. I repliken före beklagar sig Cutbush över sin frus "sexhunger".

historiska planet

16. "Does yer missus do yer well? At the table, I mean." (s.233)

Dialog - åter en anspelning på Cutbushs och Hurtles gemensamma värdering av det sexuella.

visionära planet

at the table = kycklingmåltiden med Nance
table - visuell association med Electric City, där Nance serveras upp på målarduken (se s.46).

historiska planet

17. "on the shore of the lantana sea there was a glint from tins not yet completely rusted." (s.233)

Det distanserade berättarperspektivet uppträder ensamt. Följande mening är dialog.

Lantana är namnet på en prydnadsbuske (påminner om olvon).

visionära planet

Nuet och det förflutna flyter samman. Imaginär bild av Nance och Doppelgänger.

the shore = utanför klippan vid Hurtles hus

glint-from tins = glassplittret vid Nances döda kropp.[1)]

---

1) Baker har gjort en intressant analys av glasmotivet i The Vivisector. Han menar, att kristallkronan antyder "the ontological premise underlying Duffield's sustained endeavor to reconcile "dream" with empirical "fact" (Baker,Romantic Onanism in Patrick White's The Vivisector, s.210). Patrick Whites motiv är identisk "in its implications to Bellow's metaphor of the "glassy life" or Shelley's dome of many-coloured glass" (a.a.,209).

Inom parentes vill jag här nämna, att Brady också har utgått från citatet om "dreams" och "facts locked in an architecture that did not appear alterable" (s.189). Men Brady kommer fram till en motsatt slutsats; "This vision has been achieved not, as the Romantics tend to do, by ignoring the force of necessity, but precisely by suffering its full impact upon his (=Hurtles) own body" (Brady, The Artist and the savage god, s.140).

Av Bradys och Bakers olika slutsatser förefaller mig Bakers vara den troligaste, såtillvida att citatet ovan är från en tidigare period i Hurtles liv - med andra värderingar än de han kommer fram till mot slutet av sitt liv. Och dessa tidigare värderingar har de facto mycket gemensamt med romantikerna vad gäller konstnärens möjligheter att nå det översinnliga.

Tillbaka till Baker - under hela sin karriär, fortsätter Baker, följs Hurtle av "broken glass" (Baker, Romantic Onanism, s. 211) och här ger Baker ett flertal citat som visar detta. Bland citaten märks även det tillfälle då Kathy dansar bland glasfragmenten i vinterträdgården på Flint Street. Vad Baker däremot inte citerar eller över huvud nämner är, att Kathy "produced discordancies but appropiate ones"(s. 390). Citatet är väsentligt såtillvida att Hurtle här uttrycker sin uppfattning om Konstnärens relation till Verkligheten (=glaset). Det finns ännu ett exempel, som förtydliga just glaset/livets betydelse för Kathy(=Konstnären) - "the chandeliers would crash about her shoulders, and her shining head rise untouched"(s. 393). Endast Konstnären (=Hurtle och Kathy) kan finna det väsentliga i Verkligheten - jmfr Rimbaud-sentensen. (Om Bakers åsikt beträffande Hurtles estetiska uppfattning - se ss. 30-31 och om kristallkronans symboliska betydelse se vidare under Profilanalys, ss 195-197).

Slutligen - Patrick White använder glassymboliken även i sin självbiografi. Själva titeln "Flaws in the Glass" avslöjar ju detta.

Bilden förtydligas tre meningar senare. "He (=Hurtle) sat staring out over the lantana-filled ravine: a potential suicide?" (s.233). Den första satsen röjer intensiteten i Hurtles uttryck, den andra motivet till denna, dvs. hans tankar på Nances och Doppelgängers öde.

Ovan refererade mening är ett typiskt exempel på hur Patrick White laborerar med Hurtles Projizierte Gedachte Rede. Självmordstanken är lika logisk utifrån Hurtles perspektiv som ologisk utifrån Cutbushs. För det finns nämligen inte något samband i infratexten,so visar att det skulle kunna vara Cutbushs. Senare får läsaren veta, att Cutbush vid denna tid var ansatt av personliga problem. Utifrån detta skulle det inte vara möjligt, att han under deras möte endast funderade på Hurtles person och inte sig själv. Däremot visar infratexten tydlig mening och samband vad gäller Hurtle; för det första det "faktiska" skeendet med Nance och Doppelgänger i kapitel fyra, för det andra bilden på det visionära planet, för det tredje Hurtles "plötsliga" berättelse om Nances död något senare och för det fjärde den påfallande likheten mellan de två ravinerna (i den första hade ju Nance begått självmord och Doppelgänger "dött").

Vad Projizierte Gedachte Rede framför allt ger är en ytterligare aspekt på Hurtle, dvs. hans tankar om vad omgivningen tänker om honom. Men dessutom - och det är enligt min uppfattning det väsentligaste, kan läsaren avgöra om och varför hans intuitiva reflexioner stämmer eller inte. Som framgår av ovannämnda exempel, så missar Hurtles intuituva förmåga här. Och detta är ett faktum, som förtydligar hans intensiva utspel på det visionära planet, där det förflutnas diktatur håller på att störtas av hans skapelseprocess.

symboliska planet

lantana (grekiskt ord som betyder vara dold) = vara dold i sexualitetens och/eller dödens mörker. Jmfr Heros kommentar "Lantana/.../ it is from the most detestable things."(s. 394) - se vidare under Lantana Lovers under Moonfire, ss. 119-120

historiska planet

18. "There was a sudden outbreak of what might have been taken for murder by anyone not in the know" (s.233)

Berättarperspektiv sammansmält med Hurtles.

symboliska planet

murder = sexualakten. Jämför Hurtles första sexuella kontakt med Boo/Olivia, som säger "you kill me." (s.136). Ord som "murder" och "bloodbath" med hänsyftning på sexualakten förekommer också (ss.134, 139).

---

historiska planet

19. "the grocer was; he knew it as the laughter of lovers locked together in the lantana depths" (s.233)

Berättarperspektiv sammansmält med Hurtles.

Cutbush var enligt Hurtle troligen invigd i sexualaktens förfärande visshet; dels pga. sitt fiktiva kön, som Mrs Volkov senare kallar för "The Third Sex" (s.563) i sitt brev till Hurtle och dels pga., att han var "attackerad" av sin fru - jämför citat 11. (Patrick White låter oftast kvinnogestalterna ha denna morbida uppfattning om sexualitet på detta plan.)

visionära planet

lovers = Nance/kvinnan och Hurtle/mannen fastlåsta (och dolda) i

symboliska planet

lantana=sexualitetens och/eller dödens mörker utanför
the depths=ravinen vid Hurtles första hus på det visionära planet - på det symboliska planet markerar ordet den negativa betydelsen i lantana - jämför "the leaf-mould at the bottom of the stone steps" (s.136), där Hurtle upplevde sitt tredje möte med sexualiteten - denna gång tillsammans med Boo/Olivia.[1)]

---

historiska planet

20. "The man (=Hurtle) laughed for the first time" (s.233)

Berättarperspektiv sammansmält med Hurtles.

---

1) Det första är med Dolly, för vars skull han förflyttas till en annan klass (s.36) och det andra är tillsammans med Maman, då de "leker" och äter chokladpraliner. (s.108).

visionära planet

The man betonar Hurtles önskan att i förhållandet till Nance känna och ha känt sig som en sådån. Denna önskan sammanbinder det förflutna med nuet.

laughed - sett ur ett distanserat perspektiv kan Hurtle nu skratta åt det förflutna. Dvs. det meningslösa kastandet av Doppelgänger, de starka förhoppningarna om att få uppleva kärlek och framför allt att vara älskad.

symboliska planet

The man accentuerar Hurtles manliga identitet. En gång tidigare har Hurtle refererats till the man, närmare bestämt "The man on the bench" (s.231). Dock - den förra meningen avspeglar Cutbushs av Hurtle tänkta uppfattning om honom, vilket förtydligas i Hurtles iakttagelse av att Cutbush vänder sig om - jämför citat 2.

Skrattet symboliserar Hurtles insikt om det fåfängliga i livet.

---

historiska planet

21. "was watching the sky line/.../the houses opposite reminds me of unlit gas-fires" (s.234)

Del av Hurtles dialog.

visionära planet

unlit gas-fires påminner om den tidigare liknelsen av husen som "blind sockets" (s.231). I samband med att "gas-fires" även kan ge en visuell association till inspirationsstunden för Electric City, då Nance tänder gaskaminen (se s44) skulle jag vilja se skillnaden mellan "blind sockets" och "unlit gas-fires" som ett uttryck för följande: Människorna/husen förefaller Hurtle före Cutbushs inträde farliga i sin omedvetenhet (=blind sockets) men i och med minnesbilderna av Nance dyker upp förvandlas de till kvinnor (=gas-fires) och bilden blir följaktligen mer explosiv. Även om de nu till skillnad från tillfället med Nance är släckta (dvs. inte tända av passionens eld).

symboliska planet

gas-fires = möjlig symbol för kvinnans genitalia
the sky line - se citat 22.

---

historiska planet 22. "while the sunken sun tightened its vice on the last of the horizon" (s.234)

Det distanserade berättarperspektivet uppträder här följt av dialog.

visionära planet en vision vars aggressiva styrka associerar till det förflutnas (Nances och Hurtles) händelseförlopp

symboliska planet the sun = Hurtle/mannen - jämför citat 10 samt not 1, s.97.
the last of the horizon = Hurtle/målaren

Den symboliska betydelsen av "the last of the horizon" ska ses i samband med det tidigare citatet (nr 21). Där framkommer det, att Hurtle brukar sitta och betrakta horisontlinjen - troligen för att få inspiration av ljusets förvandlingskonst.

I citat 21 symboliserar "the sky line" källan till inspirationsögonblicket, dvs. ljusets/konstens kraft. Detta förtydligas senare i Cutbushs ursäkter och Hurtles försäkran om, att han ändå inte missade det.

I detta citat personifierar Hurtle själv den symboliska betydelsen i sin egenskap som utövare av ljusets/konstens kraft. I förhållandet till Nance sökte Hurtle en manlig identitet (se ss. 68 -69). Sökandet efter denna bar skulden till Doppelgängers "död". Liksom solen drar åt skruvstädet om horisontlinjen, drog Hurtle/mannen åt skruvstädet om Hurtle/målaren. Efter Nances död sökte han endast en identitet som konstnär.

historiska planet 23. "The stranger had sunk his chin" (s.234)

Berättarperspektiv som sammansmälter med Hurtles.

visionära planet The stranger framtonar betydelsen av förlusten och/eller misslyckandet att finna den manliga identiteten för Hurtle. Denna har han inte känt efter förhållandet med Nance.

symboliska planet The stranger= Hurtles alienation över huvud.

historiska planet 24. "He turned his first smile on the grocer" (s.234)

Berättarperspektiv sammansmält med Hurtles.

symboliska planet Självkänslan växer med konstaterandet av den konstnärliga identitetskänslans sökande och finnande. Som konstnär kan Hurtle le mot mannen och/eller känna befrielse från sin livs/sexualångest. Jämför det parallella händelseförloppet vid målandet av Doppelgänger.

- -

historiska planet 25. "I am not in need - of any thing, or any one." (s.234)

Hurtles dialog

Accentuationen av oberoendet av människor visar samband med hans tidigare intention att vilja frigöra sig (se ss.54 - 55). Samtidigt döljer det en rädsla, vilket framkommer senare i infratexten (jämför citaten 1 och 27).

- -

historiska planet 26. "He challenged the darkness so aggressively, the grocer recoiled" (s.234).

Berättarperspektiv sammansmältande med Hurtles

symboliska planet the darkness = lantana =dolda i sexualitetens och/eller dödens mörker. Utifrån betydelsen av lantana i citaten 17 och 19 blir det förståeligt att Hurtle uttrycker en sådan stark aggressivitet, att Cutbush ryggar tillbaka.

- -

historiska planet 27. "you can walk about in it/.../It has entrances on two different streets - so that you can easily escape from a fire - or a visitor. Oh, it´s p l e a s i n g !" (s.234)

Hurtles dialog

symboliska planet

Huset står som en symbol för Självet (se s75). De två ingångarna, varav den ena leder ut till det mer fashionabla Flint Street och den andra till Chubb´s Lane, där det finns "a mingled smell of poor washing, sump oil, rotting vegetables, goatish male bodies, soggy female armpits" (s.240), motsvarar hans två disparata uppväxtmiljöer, Sunningdale respektive Cox Street.[1)]

fire i samband med "a visitor" kan stå för Hurtles rädsla för människor över huvud (jmfr citat 1). fire kan ytterligare associeras till den förödande passionens eld i Electric City. Utifrån detta kan ordet stå för hans rädsla att bli offer för en eventuell passion för någon "visitor".

---

historiska planet

28. "I can´t say I´m not successful - n o w - not that it means anything" (s.235)

Hurtles dialog

visionära planet

pleasing i förra citatet och now är kursiverade. Huset skyddar Hurtle från den glupska verkligheten. Det visuella minnet av Nance framkallar denna tillfälliga lättnad över att slippa leva verkligheten. Betydelsen av framgång blir följaktligen ringa.

---

historiska planet

29. "I had another house. It was burnt down. Fortunately."(s.235)

Hurtles dialog

symboliska planet

another house = ett annat Själv, som brann ner. Fortunately accentuerar den lättnad,som Hurtle har känt men som vid mötet med det förflutna alltmer försvinner.

---

1) Föga trovärdigt är det, att två så olika gator angränsar till varandra - vilket i och för sig kan accentuera den symboliska betydelsen.

historiska planet 30. "Revived interest made the grocer shuffle his behind around on the bench" (s.235)

Berättarperspektivet sammansmält med Hurtles

visionära planet friend väcker Cutbushs intresse, vilket framträder i hans sätt att "shuffle his behind". Här är det Hurtle/mannen som drar åt skruvstädet om Cutbush/kvinnan genom att göra honom besviken på att hans vän var en kvinna.

---

historiska planet 31. "suicide or accidental death. Or murder. Well, of course it wasn´t murder - because I´m here" (s.235)

Hurtles dialog
Syftar på det "faktiska" händelseförloppet

visionära planet Syftar på Doppelgängers "död"

symboliska planet Syftar på sexualiteten som kan leda till död enligt Hurtle. Jämför citat 18.

---

historiska planet 32. "I´ve been accused of loving myself. How could I?" (s.235)

Hurtles dialog
Syftar på Nances anklagelse

visionära planet How could I? Frågan poängterar anklagelsens felaktighet. Doppelgängers "död" - bilden i förra citatet - vittnar inte om självkärlek utan självhat.

Hurtles rädsla för att bli anklagad för självkärlek framkommer redan i första kapitlet (s.63) för att återkomma vid flera tillfällen (ss.214, 225, 474).[1] Här skiljer han på kärlek till sig själv och kärlek till sin konst. Vid infratexten runt Nances

---

1) Jmfr not 1, s. 59

anklagelse framkommer också, att Hurtle finner sin Doppelgänger "bad, not morally, but aesthetically" (s.225), vilket är "worse than anything else" (ibid). Det estetiska misslyckandet består i hans otillräckliga ärlighet.[1)]

---

historiska planet

33. "Some people/.../are driven to loving themselves" (s.235)

Cutbusns dialog

Cutbush hänvisar till sexualiteten. Står som kontrast till Hurtles tankar på det visionära planet. Dock, "Some people" innefattar här både Cutbush och Hurtle, vilket ger en ironisk touch åt repliken. Autoerotism - "a vice so reprehensible because so solitary" (s.413) - är nämligen ett problem, som Cutbush har och Hurtle hade - se vidare under Lantana Lovers under Moonfire, ss.125-128 och Profilanalys, ss.194 - 195 .

---

historiska planet

34. "Do you believe in God, Mr Cutbush?"/.../
In the Divine Vivisector!" (s.235)

Hurtles dialog

visionära planet

Hurtle vill lägga skulden delvis på Gud som förstöraren av livet och kärleken.
Vivisector associerar till händelsen med den vivisekterade hunden,

---

1) Som jag tidigare nämnt (se s.30) menar Baker, att Hurtle drivs av ett romantiskt imperativ mellan solipsism och materialism. Detta resonemang vidareutvecklar han bl.a. utifrån ett citat, där Hurtle upptäcker den lyriske onanisten från förr. Vad Baker däremot inte nämner är, att Hurtle förkastar denna första version av Doppelgänger och börjar på "a fresh version: more austere, essential, more honest" (s.218). Inte med denna heller lyckas han, för "it´s honesty bred dishonesty in the parts" (ibid). Alltså - i bristen på ärlighet ligger hans estetiska misslyckande, som också blir hans "only true achievement" (s.225). Och detta är synnerligen väsentligt för förståelsen av Hurtle. För just insikten och upplevelsen av det egna misslyckandet leder till på-nyttfödelse. Denna tes har Patrick White alltsedan Happy Valley (vilken börjar med Gandhis citerade ord om lidandets seger) åberopat. Slutligen, misslyckandet blir inte endast ur en estetisk aspekt. Den sista versionen av Doppelgänger avslöjar den kastrerade mannen, vilket innebär Hurtles totala misslyckande som man - jmfr Profilanalys, ss.196 - 197 och Animus-anima planet, s. 274

som Hurtle såg tillsammans med Maman och Rhoda i London (s.119) - se vidare under Lantana Lovers under Moonfire, ss.118 -131. Detta associativa meningssamband visar ytterligare en nedvärdering av Gud.

---

historiska planet

35. "Though he hadn´t understood, it chilled the grocer" (s.235)

Berättarperspektiv sammansmält med Hurtles.

visionära planet

chilled : Cutbushs reaktion visar associativt samband med Hurtles och Rhodas reaktion i vagnen efter de hade sett den vivisekterade hunden (s.119). Hurtles omotiverade skuldkänsla för hunden har nu blivit ersatt av föraktet för Guds obefintliga skuldkänsla (se vidare under Lantana Lovers under Moonfire, ss.125 -128). Cutbushs reaktion är framför allt en projektion av Hurtles, vilket framträder dels vid infratexten runt Lantana Lovers under Moonfire och dels vid Cutbushs och Hurtles sista möte, då Cutbush talar om hur han verkligen uppfattade deras möte (s.514). Vad som hade "chilled" Cutbush var den elektrifierande känsla av frihet (och framför allt den sexuella), som Hurtles ord hade gett honom.

---

historiska planet

36. "The moon was by now showering its light on a world which looked as plain and consistent as your hand - but wasn´t, it seemed." (ss.235,236)

Det distanserade berättarperspektivet sammansmälter här med Hurtles i och med "as your hand" (s.236), vilket i samband med tankestrecket ger en glissando effekt och förbereder den följande Gedachte Rede-satsen. Ovanstående ser jag som en accentuation av att bilderna från det förflutna nu börjar formas till den konstnärliga idé-visionen, ur vilken Lantana Lovers under Moonfire senare ska växa fram - se vidare följande citat.

visionära planet

Nance/Maman/kvinnan visade kärlekens ljus och med detta trodde hon sig kunna behärska Hurtle/mannen = kvinnans värld, vilket dock inte var möjligt.

symboliska planet

The moon = kvinnan; light = livet i samband med månen/kvinnan. Kvinnan äger en förmåga att se livets självklarheter och på detta sätt göra livet enkelt - men så är det ändå inte. I konflikten mellan verklighet och liv contra konst och begåvning låter Patrick White kvinnan stå för det förra och mannen för det senare - jmfr Komparativ analys, Animus/anima planet, ss. 263-264

---

historiska planet

37. "although the wawes of lantana were set as solid as the marble in a tombstone" (s.236)

Det distanserade berättarperspektivet uppträder i den första av meningens tre satser (ovanstående citat är från den andra). Den andra är en glissandosats till den tredje, där perspektivet sammansmälts med Hurtle. Det senare sker i och med "you"-formens inträde, vilket förbereder den efterföljande Projizierte Gedachte Rede-satsen - se nedanstående citat. Glissandot i ovanstående sats avslöjas i och med det för Hurtle symbolbärande ordet "marble".

Som framgår av föregående citat dyker det förflutnas bilder upp från inspirationsögonblicket (se s.103) till den förra meningens citat. Och dessa bilder repeterar händelseförloppet med Nance och Hurtle/Doppelgänger i en ny och mer explosiv version.

Perspektivsammansmältningen understryker även att handlingen på det historiska respektive det visionära planet möts här i den konstnärliga idévisionen. Bilderna får en annorlunda karaktär, såtillvida att de uttrycker en större allmängiltighet på det symboliska planet än de gjort tidigare. Detta möte mellan handlingarna utgör höjdpunkten av den del av skapelseprocessen, där själva idén till konstverket föds.

Vad som framkommer är härmed följande: idévisionen föds ur motsättningen med det förflutna och förvandlas till ett allmängiltigt stoff, vilket i sin tur kommer att bearbetas på det måleriska planet till det slutgiltiga resultatet. Och det är detta som är själva essensen av Hurtles "estetik" - att i konsten kunna skapa en ny och evig Verklighet av Livet - jmfr not 2, s. 109

the wawes of lantana ger en vision av klippblocken utanför Hurtles första hus, vilka han älskade och målade i Animal Rock Forms i en förhoppning om att kunna befria sig från beroendet av människorna.

symboliska planet — the wawes = människorna ; lantana = vara dolda i sexualiteten

Människorna förblindade av och i sin sexualitet, visar lika lite medkänsla för varandra som man kan förvänta sig av sten eller marmor - en uppfattning som visar samband med Hurtles åsikt om människor vid tiden för målandet av Animal Rock Forms.

---

historiska planet — 38. "was his eyesight: never been the same since the ammonia exploded in the back shop" (s.236)

Hurtles Projizierte Gedachte Rede. Denna mening är signifikativ utifrån följande två synpunkter: för det första att Hurtles skuldkänslor uppträder i samband med den skapande idéprocessen. För det är alltid konflikten med det förflutna och/eller nuet, som utlöser den konstnärliga sublimeringen. För det andra; Hurtles skuldkänsla är här så stor, att han är tvungen att projicera den på Cutbush - jmfr citat 17, ss 1oo - 1o2

visionära planet — ammonia ger två associativa samband. Dels då Hurtle tjuvlyssnar på pappa och mamma Duffield och börjar darra av chocken, som ammoniakdoften ger honom (s.38) och dels då han känner en "ammonia sensation" (s.69) på Sunningdale och tänker skuldmedvetet på duken, som mamma Duffield har strukit.

symboliska planet — ammonia = skuld. Vid det senare tillfället framgår det tydligt, att ammoniakdoften ger honom skuldkänslor. Men det tidigare är intressantare, såtillvida att det påminner till en del om den chock han fick den gången i London, då han såg den vivisekterade hunden (se ss. 125-127). För det är inte den fräna doften utan mamma Duffields ord om att han är såld, som får honom att darra av rädsla och ilska. Han börjar stirra på "the Mad Eye" (s.58f) genom stalldörren. Och fastän mamma Duffield inte kan se honom, ser hon rädd ut. Att Hurtle upplever hennes rädsla här som en följd av sina aggressiva blickar - inspirerade av det Onda Ögat självt - framkomme

tydligt.[1] För i och med att han slutar stirra, förvandlas mamma Duffield till sitt tidigare utseende.

Skulden som Hurtle känner vid detta tillfälle är över hans nyss uttalade anklagelse mot Gud, som hans fråga till Cutbush implicit är (se citat 37). Vad gäller "ammonia"s betydelse för Cutbush finns det över huvud inga som helst samband i infratexten.

---

historiska planet

39. "I believe in Him/.../his companion was saying" (s.236)

Hurtles dialog.

Satsen ger explicit uttryck för Hurtles tro på den Onde Guden (se citat 34), men det efterföljande companion kan även implicera en latent tro på den Gode guden, som Hurtle skulle innafatta i sin slutliga Gudstro.

---

historiska planet

40. "a bloke/.../got into a spot of trouble when an entire weddin´ party died of food poisonin´" (s.236)

Cutbushs dialog - på detta plan en parallell till Hurtles visioner av sitt förflutna.

---

historiska planet

41. "The following night ´e blew ´is brains out" (s.236)

Cutbushs dialog

---

1) Att "the Mad Eye" symboliserar något magiskt och ont kommer fram vid infratexten kring Mr Shewcroft. Efter samtalet med honom börjar Hurtle nästan tvångsmässigt att rita "the Eye". Intresseväckande i detta sammanhang är, att detta sker efter att han ställt frågan "Don´t you believe in God, Mr Shewcroft?" (s.84). Utifrån detta blir hans tvångsmässiga ritande ett uttryck för hans vrede över Guds likgiltighet, vilken röjes i det svar som Mr Shewcroft ger Hurtle.

visionära planet — Kastandet av Doppelgänger, vilket förtydligar den tidigare omnämnda parallellen (se föregående citat). Jämför Cutbushs dubbelfungerande repliker i tidigare citat (se ss. 92,94,97-98)

---

historiska planet — 42. "The connection between past and present worked." (s.236)

Berättarperspektiv sammansmält med Hurtles - ger läsaren anvisning om de olika planen samtidigt som kommentaren förtydligar betydelsen av Cutbushs repliker - se ovan och ss. 90-91

---

historiska planet — 43. "I´m not interested in business, the painter said" (s.237)

Hurtles dialog - berättarperspektiv sammansmält med Hurtles.

symboliska planet — the painter = Hurtles identitetskänsla som målare. Två meningar tidigare får läsaren veta, att the stranger (=Hurtle) genomgår "a change of mood" (ibid). Efter denna förändring refereras Hurtle endast som "artist" (två gånger s.238), "painter" (s.238) och "artis bloke" (se citat 49).

---

historiska planet — 44. "They´re buying me - almost as if I was groceries" (s.237)

Hurtles dialog

visionära planet — as if I was groceries: anspelning på barndomshändelsen, då han blev såld - jmfr citat 37. Samtidigt ger denna bild uttryck för Hurtles rädsla för mänsklig kontakt över huvud.Vegetabiliskt och ani maliskt uttryckt - att bli uppäten. (Jämför Hurtles kombinerade upplevelse av Goyas Saturnus och Nances kycklingmåltid samt citat 4)

---

historiska planet 45. "human beings are´nt allowed to choose what they shall love: woman, man, cat - or God" (s.237)[1)]

Hurtles dialog

visionära planet human beings avslöjar Hurtles önskan att räknas som sådan. Det är också ett svar till Nances tidigare förolämpning om hans oförmåga att vara människa (s.203) - här nedvärderar han henne som objekt.

woman eller cat : Hurtle ger utlopp för sin besvikelse och sitt hat mot kvinnan.

man eller God - överensstämmer med Hurtles uppfattning om mannens skaparkraft - jmfr citat 22.

---

historiska planet 46. "The artist bloke didn´t notice" (s.237)

Berättarperspektiv sammansmält med Hurtles

visionära planet The artist bloke ger en bild av Hurtles uppfattning om Cutbushs (och andras) misstro mot honom och konstnärer över huvud - jämför Hurtles senare uttalade tanke om grannarnas uppfattning om honom (ss.240-241 eller se s. 181).

---

historiska planet 47. "A great white arse shitting on a pair of lovers - as they swim through a sea of lantana - dislocating themselves." (s.238).

Hurtles dialog

visionära planet Hurtles uttalade vision, som överensstämmer med målningen Lantana

---

1) Denna mening visar likhet med en mening ur novellen The Night the Prowler. Där försäkrar Felicity (namnet en ironisering över lyckan) vädjande till den gamle mannen, att alla "or almost everybody - eventually finds somebody or something, whether it´s another human being - or cat - or plant. Don´t they? Or some great idea. To believe in." (The night the Prowler ur The Cockatoos, s.166).

Lovers under Moonfire med undantag för Cutbushs närvaro och husen.

---

historiska planet

48. "He (=Cutbush) began/.../to masturbate." (s.238)[1)]

Berättarperspektiv sammansmält med Hurtles.

Vid slutet av sitt liv kommer Hurtle fram till, att han i motsats till Cutbush inte har varit en "frivolous masturbator tossing his seed onto wasteland" (s.465). Han har "sått" och "fött" i sin konst. Denna uppfattning kontrasterar mot Olivias (se citat 1), vilken röjer Hurtles identifikation med Cutbushs problematik. Hurtles tidigare erfarenhet av masturbation visar också samband med Olivias uppfattning.

---

historiska planet

49. "The painter looked back once, but only very briefly, at what he already knew" (s.238)

Berättarperspektiv sammansmältande med Hurtles

what he already knew avslöjar Hurtles visshet om andra (i det här fallet Cutbush). Denna information överensstämmer med både tidigare och senare uttalande - jämför s.90.

symboliska planet

the painter - Hurtles slutgiltiga identitet. Från att ha presenterats som a solitary figure (s.231 - citat 1), the stranger (s.232 -citat 5), the man (s.234 - citat 20), the stranger (ss.234,235,236) igen blir han slutligen the artist (ss.236,238) och the painter (ss.237, 238). En kort ordresumé över Hurtles identitetskamp.
companion (s.236 - citat 39) anspelar på Hurtles latenta Gudstro, the man on the bench (s.231) , the other (s.232), friend (ss.233, 234 - citat 12) och artist bloke (s.237 - citat 47) återspeglar

---

1) Jmfr Eddie i The Twyborn Affair (The Twyborn Affair, ss.290, 324). Hans masturbation äger till skillnad mot Cutbushs och Hurtles uteslutande en trist aspekt av ensamhetens dilemma.

Cutbushs av Hurtle förmodade uppfattning.

visionära planet

Denna ordresumé är samtidigt en associativ och visuell minnesresa i Hurtles förflutna.

Även Cutbush får en liknande presentation - se citat 2. Denna är en parallell till Hurtles och understryker betydelsen av denna. Att lägga märke till är, att Hurtle till skillnad mot Cutbush inte nämns en enda gång vid namn - och kapitel fem är det enda kapitel i The Vivisector, där så sker. Ett faktum, som ger ytterligare stöd för ovan gjorda ordresumé.

Lantana Lovers under Moonfire

beskrives först i sjätte kapitlet. Men som jag tidigare framhållit redovisar jag den här, då denna målning är ett resultat av Hurtles vision i kapitel fem och med detta kan sägas vara kapitlets måleriska plan.[1)]

---

1) Som jag tidigare sagt (se s.30) tolkar Baker Lantana Lovers under Moonfire med utgångspunkt från det dialektiska förhållandet mellan "mind" och "nature". "mind" står för den inre världen och "nature" för den yttre. I Animal Rock Forms (en av dessa behandlar Baker) har Hurtle, menar Baker, kommit "to terms with "outer" reality (the rocks) recreating the world rather than displacing it in favor of some wholly "private" vision (a.a.,s. 220). Däremot i såväl Doppelgänger och Lantana Lovers under Moonfire existerar inte längre naturen "as a foundation on which the alienated mind can erect its creations"(ibid). Stöd för sitt resonemang finner Baker i kompositionselementen i två av dessa målningar (dvs. Animal Rock Forms och Lantana Lovers under Moonfire). I Lantana Lovers under Moonfire har Hurtle, den introverte onanisten "strained apart from the vivisectory celebrant nature, his subjective impulse emblematized as an ineffectual grotesque (dvs. Hurtle i Cutbushs gestalt) and his Promethean energies reduced to a malevolent moon" (a.a.,s221).

Det är, som jag också tidigare nämnt, förtjänstfullt av Baker att notera målningarnas betydelse för förståelsen av Hurtle (vilket även Docker gör trots att han sammanblandar dem - se not 1 s 26). Men Baker tar inte tillräcklig hänsyn till infratexten kring själva målandet. Ej heller beaktar han den andra versionen av Doppelgänger.

Vad gäller Bakers uppfattning om Animal Rock Forms som ett uttryck för ett närmande till den yttre världen, så vill jag endast säga följande: i infratexten framkommer det, att han söker sig bort från Nance/kärleken och människorna (jmfr ss.52-58). Klipporna är inte endast motiv för hans konst utan även objekt för hans autoerotism. Visserligen skulle Hurtle kunna uttrycka en estetisk uppfattning om naturen i denna, men om - som Baker säger - Hurtle fördömer den lyriske onanisten, på vilka grunder skulle han då godkänna den med "naturen" lierade?

De gemensamma kompositionselementen i Animal Rock Forms och Lantana Lovers under Moonfire stämmer vad gäller klipporna och måne i stället för sol. Men det finns olikheter - lantanabuskarna de älskande och Cutbush har inga motsvarigheter på Animal Rock Forms. Att se människorna (de älskande och Cutbush) som uttryck för ett fjärmande från naturen har jag svårt att göra. I synnerhet med hänsyn till infratexten, som visar att Hurtle efter mötet med Cutbush bryter sin isolering och vänder sig mot den yttre världen för att hämta kraft och inspiration till sina ständiga och privata visioner. Tack vare avbördandet av sina skuldkänslor över både den lyriske och "naturlige" onanisten kan och vågar Hurtle möta människorna och den yttre världen igen.

Slutligen - Baker jämför Lantana Lovers under Moonfire med Wordsworths sista dikt i Prelude. Baker menar, att Wordsworths dikt har samma fyra komponenter, dvs. "Moon, rift, ascending sound

(fortsättning nästa sida)

För övrigt är det den enda målning som tolkas på det historiska planet. Det sker under mötet mellan Hurtle, Hero (hans framtida älskarinna) och Olivia (hans första förälskelse och första köpare). Samtidigt som tolkningarna är den konkreta handlingen på det historiska planet, förutsäges på det visionära planet de roller, som de tre kommer att spela mot varandra i romanens framtida handling. Utifrån sina upplevelser och tolkningar av målningen avslöjar de sina innersta önskningar och besvikelser.

Som tidigare nämnts överensstämmer Hurtles uttalade vision för Cutbush med Lantana Lovers under Moonfire. Förutom hus, vit ändformad måne och ett par älskande bland lantanabuskarna visar målningen en man sittande på en av gatukontorets bänkar, intensivt iakttagande sin masturbation. "Even the best painters owe something to reality" (s.306), säger Olivia. Det är endast husen och Cutbushs närvaro, som Hurtle inte avslöjade i sin uttalade intention om vad han skulle måla.

Heros upplevelse av målningen förför Hurtle. Även om hon inte förstår hans avsikt, så känner hon att målningen äger något personligt (s.305). Till skillnad mot Olivia stöter hon inte bort det obscena utan erkänner det som en del av sig själv (ibid).

Bl.a. Heros förståelse av det grekiska ordet lantana ger henne det försprång, som Olivia har svårt att uthärda. Det personliga i Heros upplevelse kommer fram i och med hennes första visuella association, som är till husen i Athen "just after the sun has gone. I tell Cosmas (=hennes man) they are like gas-fires from which the heat has been turned off: so grey, and - burnt-out." (s.304) De utbrända gaskaminerna ger Hurtle en direkt association till kvällen med Cutbush. Husen hade han då själv liknat vid "unlit gas-fires" (s.234). Likheten i Heros respektive Hurtles associationer visar

---

(fortsättning not 1 sid.118)

and descending light" (a.a.,s.217) som Lantana Lovers under Moonfire. Till detta vill jag endast tillägga, att ljudet är avgörande i visionen men inte på målningen, och Wordsworths dikt äger ingen som helst aggressivitet utan uttrycker en naturstämning blott och bart, enligt min uppfattning.

fram hennes omedelbara förståelse av ett av målningens budskap.[1)]

Att gaskaminerna är en associativ symbol för kvinnans genitalia, som tidigare framhållits (se s.104), kan vara möjligt. Utifrån detta och i samband med Hurtles framställning av Cutbush beskjutande de älskande med sin kulspruta/penis (ss.264,305) blir den efterföljande, kommenterande satsen "She (=Hero) might have shot him (=Hurtle)" (s.304) förståelig. På det måleriska planet skjuter mannen med sin kulspruta men på det visionära planet angriper kvinnan. Och som tidigare framträder Hurtles rädsla för kvinnan/sexualiteten på det visionära planet, medan han på det måleriska framställes som angriparen.

Troligare är dock, att de utbrända gaskaminerna/husen symboliserar sexualitetens/passionens förödelse för Självet. (Jmfr gaskaminen i Nances rum som är den visuella förebilden till Electric City). Punkten "above the lantana from which they (=Hero och Hurtle) were able to communicate" (ibid) är deras liknande uppfattning om sexualitetens förkastlighet. Senare i texten framkommer också Heros kval över att ha byggt ett Lustans tempel av sitt äktenskap och med detta gjort sin man besviken (s.319).

Hurtle beskriver Cutbush som "the gunner-grocer aiming at them (=de älskande) out of frustration and envy" (s.305). Men han känner, att det finns "so many gaps in his explanation he could feel himself sweating" (ibid). Någon av dessa luckor försvinner i och med Olivias tolkning.

Hurtle berättar även om "the lovers in their vegetable bliss unconscious of a vindictive moon"(ibid), vilket Hero tolkar som om "the moon is in one of its destructive phases"(ibid). Men Olivia stänger en av de tomma luckorna, som Hurtle upplevde, och talar om att de inte är "under no ordinary attck. Can't you see? The moon is

---

1) Brissenden påpekar detta samband. Trots att han utvecklar associationskedjan, gör han inte någon annan slutsats än att "Duffield is shoked by the observation (and so is the reader)" (Brissenden, The Vivisector - art and science, s.315). För övrigt finner han Lantana Lovers under Moonfire vara en "strange and disturbing painting" (a.a.,s.314).

s h i t t i n g on them! /.../
Like an enormous seagull!"(ibid) 1)

Olivia, som redan vid ett tidigare besök (och då den ännu var en skiss) uppfattat månens dominerande betydelse (s.265), fångar

---

1) Fiskmåsen förekommer som symbol i ytterligare tre verk, nämligen The Eye of the Storm, A Fringe of Leaves och The Twyborn Affair. Inom parentes vill jag nämna, att i The Twyborn Affair flyger de facto en fiskmås som förorenar Mrs Twyborns färgade hår.(The Twyborn Affair, 420).

Baker tar upp fågelmotivet och ställer kryptoörnen i motsatsförhållande till höken. Vad gäller kryptoörnen hämtar Baker den från A Fringe of Leaves (vilket han också uppger), där den symboliserar Miss Scrimshaws förkrympta fantasier och drömmar. Baker sätter därefter likhetstecken mellan kryptoörnen/Miss Scrimshaw och Maman, såtillvida att Baker låter kryptoörnen representera både Miss Scrimshaws och Mamans "withdrawal into a subjective world" (Baker, Romantic Onanism in Patrick White´s The Vivisector, s.206). Åter igen visar sig vanskligheten att dra samband utifrån transtexten - jmfr ss.6, 34,37). För även om Miss Scrimshaw och Maman har en önskan att dra sig tillbaka i en subjektiv värld, så är deras subjektiva världar helt disparata. Och enligt min uppfattning har de inget annat gemensamt än sitt kvinnliga kön. Miss Scrimshaw är en harmlös varelse och påminner mer om Caldicott. Liksom han ursäktar sitt liv med att samla konst, ursäktar hon sitt med att samla på fantasier (A Fringe of Leaves, s.405).

Denna kryptoörn representerande den inre, solipsistiska världen ställer Baker sedan i motsatsförhållande till höken. Med utgångspunkt från det ställe, där Hurtle läser högt om en liten hök i far Courtneys bok och därefter åter igen i samband med transtexten, dvs. Theos rödögda hök i The Aunt´s story utvecklar Baker sitt resonemang om hökhuvudet på farfarsringen i The Vivisector. Detta i sin tur representerar en balans mellan "mind" och "nature" (a.a.,s.219). Mot detta vill jag endast referera till text och infratext - fågelhuvudet tillhör enligt texten "a sort of bird" (s.5) - inte någon hök. Infratexten runt lässtunden avslöjar snarare att höken symboliserar Maman i stället för Hurtle. För far Courtney kallar henne vid detta tillfälle för "Birdie" (s.49) - och detta Mamans smeknamn förekommer endast denna gång.

Men visst finns det fåglar i The Vivisectors värld, t.ex. på farfarsringen, på Sunningdale (i guldburen i Mamans oktagonala rum och uppstoppade i far Courtneys biblioteksrum), stare och framför allt fiskmåsar - vilka Baker inom parentes dock inte nämner.

Med hänsyn till fiskmåsarnas rovdjursliknande näbb är det möjligt att de skulle kunna symbolisera människans slukande karaktär - i synnerhet som de uppträder oftast i samband med Nance och Maman. Men sambanden är för svaga för att jag skulle kunna göra någon tolkning.

Slutligen det förtjänstfulla i Bakers fågelresonemang är att han uppmärksammar Mamans negativa och betydelsefulla roll för Hurtle. jmfr. not 1,sl26.

här in Hurtles vision av "the white arse". Den hämndlystna månens förehavanden stämmer väl överens med vad Hurtle kände för "the Divine Destroyer" (s.306), vars ondska vida överträffar människans.

Men vad är det obscena och frånstötande? att den gudomliga Vivisektören "skiter"? och på vad? Det är inte bara på de älskande och masturbatören utan även på husen, symboler för människorna och deras Själv. De har stängt sitt medvetande om den gudomliga grymhetens existens och försöker uthärda livet med släckta ögon. Möjligt är, att husen står som symbol för de döda människornas Själv, som skrumpnat under den fördärvande makten.

Cutbush blir i denna tolkning en symbol för mänsklig svaghet över huvud. Hans "attempts at evil are childlike beside the wawes of enlightened evil profilerating from above" (s.306).

Denna tolkning beträffande den ändformade månguden utgår först och främst från det måleriska planet och kan ses som ett komplement till min följande tolkning, som utgår i första hand från det visionära planet.

"The white arse" associerar till Nances avskurna ända i Electric City. En mångudinna som "skiter" på de älskande blir en visuell parallell till Nances spottande på Doppelgänger och framför allt till hennes replik "Like shit we have!" (s.225) Dessutom finns det ytterligare två kvinnor, vilkas ansikte och mun liknas vid just "arse". Tidigare i texten ser Hurtle Mamans putande mun som "a pullet´s arse the moment before it drops the egg" (s.69) och senare i texten förvandlas Olivias ansikte till "a large, costive, powdered arse" (s.332). Sambandet med Olivia är intressant, såtillvida att den enda målning där Olivia är närvarande som modell, visar kompositionsmässiga likheter med Lantana Lovers under Moonfire. Detta i sin tur tolkar jag som ett ytterligare samband till Olivias betydelse som associationslänk med Maman och det förflutna (se vidare ss.159-220).

Hurtles mångudinna blir i denna tolkning en symbol för kvinnan/sexualiteten och Gudinnan/Fördärverskan till skillnad mot Hurtles solgud, som är den polariserande, symboliska konjunktionen för mannen/skapandet och Gud/Befruktaren (och om denne Gud handlar

kapitel sju - se vidare under Komparativ analys, Det religiösa planet, ss.235-237).

Nances och Olivias betydelse som modell för denna mångudinna är ringa i jämförelse med Maman. Det bakomliggande motivet är framför andra händelsen med den vivisekterade hunden i London.(s.119)[1] På väg till hotellrummet i London, tillsammans med Maman och Rhoda kände Hurtle skuld och hjälplöshet inför sin och livets ondska. Denna känslas enorma proportioner blir svår att förstå, om man inte beaktar hans relation till Maman på det historiska men framför allt på det visionära planet. I och med målandet av Lantana Lovers under Moonfire förtydligas detta.

Men hur mycket har Hurtles mångudinna gemensamt med Mamans despotiska och sensuella charm? och för vad kände Hurtle skuld?

---

1) Hurtles rädsla att bli behandlad och/eller känna sig som en hund framträder tidigt i The Vivisector. När Maman tittar på honom som barn gör hon det "as though he was something to eat. Or one of the little dogs ladies kept to pet." (s.41) Sambandet att bli uppäten förtydligar hans rädsla för att vara sällskapshund. Som jag tidigare nämnt liknar Nance honom vid en skakande hund, vilket symboliserar hans underlägsna ställning i förhållande till henne. Signifikativt är också, att när terrorbalansen mellan Hurtle och Nance rubbas till hans fördel, skriver Nance, att hon känner sig som om hon ligger på operationsbordet (s.219). Längre fram i texten framträder tydligt hans rädsla för just hundidentifikationen - se vidare ss. 206,270.

För övrigt har hunden en stark symbolisk betydelse i en stor del av transtexten. T.ex. i A Cheery Soul, där den pinkande hunden symboliserar Gud för Miss Docker - jmfr s.34. Något mindre gudlik uppträder den röda hunden med de röda ögonen i The Aunt´s story. Dock undgår Theo inte hundens beklagande över hennes ödmjukhet (The Aunt´s story, s.219).

Som framgår är dessa bägge hundar hotande i sin makt, och att makten skulle stå för en rädsla till identifikation framkommer inte så tydligt.

Däremot Joe i The Living and the Dead känner identifikation med den döda hunden, som han och Eden råkar på (The Living and the Dead, s.257). Denna händelse har en parallell i The Eye of the Storm, där Sir Basil och syster de Santis upptäcker den dränkta hunden, som i sin tur symboliserar Sir Basils liv och död (The Eye of the Storm, s.353). Tydligast framträder rädslan för hundidentifikation (jämsides med The Vivisector) i The Twyborn Affair, där Eddie ser sina händer ligga i en ström av blod som "a dog´s obedient paws had it not been for blunt fingers with nails in mourning" (The Twyborn Affair, s.429).

För att få svar på dessa frågor vill jag beröra vad som hände när Hurtle kom hem kvällen efter mötet med Cutbush. Samtidigt vill jag belysa det förflutnas visionära och historiska plan till en del för att kunna förtydliga min tolkning av det visionära planet, som uppträder i början av det sjätte kapitlet.

Hurtle är fast besluten att måla, stänger dörren om sitt hus, steker ägg och bacon. Börjar i tankarna skissera upp "how his composition would be divided" (s. 243) för sin Lantana Lovers under Moonfire. Men efter en stund glömmer han "the bacon rinds, even the Lantana lovers. What he visualized instead was the big tureen: chunks of pork floating in it; the coarse t r a n c h e s of bubbly bread"(ibid). Brödet fungerar, förutom som ett minne från Europaresan (vilket det kursiverade tranches avslöjar) även som en associationslänk till en av hans första teckningar (s. 33) av bubbligt bröd, som troligen symboliserar Mamans bröst. För det är som en "Courtney, not Duffield"(s. 243) han går upp till övre våningen, där han brukar måla. I trappan stannar han upp och konstaterar, att ledstången är kladdigt smutsig och att Maman skulle "have thrown a fit"(ibid) vid åsynen av densamma.

Med hänsyn till bröstassociationen är denna kommenterande tanke i trappan inte fullt så överraskande. Signifikativt är också att hennes av honom tänkta förskräckelse för smutsen är en nedvärdering av något i hans hus eller honom själv.

Hurtles "erotiska" relation till Maman är dokumenterad på så gott som samtliga plan. Som tonåring fick han krypa ner i hennes säng och suga på chokladpraliner, som varken var "his or hers"(s. 108). Hurtles tankar om "the silly trick"(ibid) förtydligas på det visionära planet. För liknelsen att de är två fåglar som äter på samma föda ger ett direkt samband till hans tidigare dröm, där Maman i skepnad av och tillsammans med en annan fågel "kept on pecking at him, sticking their beaks into his mouth"(s. 105). Att han erinrar sig denna dröm efter att ha lämnat sällheten i Mamans famn visar inte endast det nära sambandet mellan hans lusta och skräck utan även vad skräcken står för, nämligen att förlora sig själv genom och i någon annan.

Väl upp i övervåningen hinner rädslan ifatt honom. Han är rast-

lös, fumlar, sätter sig ner och läser ett brev i stället för att måla. Brevet är från Olivia. Vid detta tillfälle har han ännu inte träffat henne.

"her name (=Olivias) alone had dynamited the solid marble night and his intention of developing the big-arsed moon" (s.245). Han följer plötsligt sin impuls och börjar teckna Rhoda. Så som han minns henne i St Yves de Trégor (ibid). Med soppskålen blir det hans andra visuella minne från utlandsresan, där händelsen med den vivisekterade hunden ägde rum.

Snarare är det minnena på det visionära planet, som gör det omöjligt för honom att sätta igång med Lantana Lovers under Moonfire än händelsen med brevet och Olivias namn, som sker på det historiska planet. Det senare tycks vara en rationalisering av den ångest, som tankarna på utlandsresan och framför allt på Maman har väckt inom honom. I synnerhet efter upplevelsen av minnesresan med Nance och Doppelgänger blir hans ångest förståelig. Det nära sambandet mellan det visionära och det måleriska planet betonas, när han följer sin på det historiska planet oförklarliga impuls att teckna Rhoda.

Om det förtäckta minnet av Maman, i form av det bubbliga brödet och hennes av honom tänkta kritik orsakar bl.a. den rastlöshet han känner, när han kommer upp och som han befriar sig ifrån genom att teckna Rhoda, blir detta händelseförlopp nästan en parallell till händelsen med den vivisekterade hunden och känslan, som han hade i vagnen tillsammans med Maman och Rhoda (s.119).

För vad hade Hurtle sådana skuldkänslor? kände han sig hotad att själv bli vivisekterad? Troligen - och det förtydligar den uttalade ångest som han kände. Men skulden? var det för hans "erotiska" böjelse för Maman? Delvis. Men är det inte troligare,att han kände skuld för att han själv önskade se Maman vivisekterad som hunden de nyss hade sett?

På det visionära planet omtalas en dröm "which remained with him very vividly" (s.93). I denna dröm uttalas såväl hans önskan att vivisektera som hans rädsla att bli vivisekterad av Maman.

I drömmen symboliseras han själv av det flådda lammet, som Maman drar inälvorna ur.[1)]

> "I a m y o u r b l o o d - m o t h e r
> I a m o n l y h e l p i n g i t t o
> d i e t o s a v e i t f r o m t h e
> v i v i s e c t o r. Her white neck all
> freckled with blood. I k n o w /.../
> y o u w o u l d s p l i t m y h e a d
> o p e n t o s e e w h a t t h e r e
> i s i n s i d e" (s.93)

Att Mamans anklagelse står för Hurtles önskan förtydligas av att drömmen slutar med att hennes skalle verkligen klyvs. Samma anklagelse uttalar Maman på det historiska planet om Hurtles "vivisekterande" lustar. "You,Hurtle - you were born with a knife in your hand. No/.../in your eye" (s.129), vilket överensstämmer med drömmens tidigare text " n a s t y l i t t l e b o y w i t h e y e s l i k e k n i v e s" (s.93) (se fotnot 1 nästa sida)

Rädslan att själv bli vivisekterad finns endast på det visionära planet. Det blir således helt förståeligt på detta plan, att Hurtle

---

1) Att lammet symboliserar Hurtle visar sig på följande sätt i infratexten: samtidigt som Maman sliter i lammet, letar hon efter Rhoda, som gör henne illa. Rhoda (som symboliserar Hurtles anima - se vidare under Profilanalys, ss.265-271) representerar Hurtle i denna dröm. Hon liksom Hurtle plågar Maman.

Beston (som den ende av The Vivisectors kritiker) har uppmärksammat Hurtles upplevelse av sig själv som offer i denna dröm. För, menar han, Hurtles "dream is not likely to proceed from his concern for Rhoda/.../And his role in his dream is unlikely to be simply that of a looker-on, for he reacts very strongly to the dream, stumbling outside and throwing up. Such a personal reaction could suggest that Hurtle feels himself, like Rhoda, to be vivisected by Mrs Courtney" (Beston, Patrick White's The Vivisector, s.170).

Baker (jmfr not 1, s 121) och Berger uppfattar också Mamans negativa inverkan på Hurtle. Hennes effekt "on Hurtle is to make him incapable (or anyway less capable than he would otherwise have been) of loving anybody except in so far as he can see them as source material for his art" (Berger, A view of the artist as Lucifer, s.8)

söker tröst i en visuell och symbolisk närvaro av Rhoda för den ångest som de uppväckta minnena har gett honom.

Vad som också talar för att mångudinnan skulle ha Maman som sin förebild är dels beskrivningen över en av Mamans klänningar, där det isigt vita smältes till månljus (s.76) och dels att Hurtle bredvid sitt klotter om Gud finner, att han klottrat "M y M a l - t e s e d o g i s s i c k" (s. 279) Han har genom brev från Olivia

---

1) Den först citerade repliken associerar till en av Theos i The Aunt´s story, där Theo anklagar sin mor med orden "you were born with an axe in your hand" (The Aunt´s story, s.126) och även till Mrs Twyborns anklagande kommentar till sonen Eddie "you do know how to stick the knife in!" (The Twyborn Affair, s.166).

Utvecklingen vad gäller mor/barn relationen från The Aunt´s story (mor/dotter) över The Vivisector (mor/son) och The Eye of the Storm (mor/son) till The Twyborn Affair (mor/son-dotter) är intressant. Mrs Goodman, Theos mor, är onyanserat negativt. Theo äger inga skuldkänslor och hennes aggressivitet hotar aldrig modern.

Mamans porträtt är visserligen negativt, men hon äger även en attraktion av charm och elegans. Hurtles aggressivitet hotar och sårar henne, vilket han är medveten om. Dessutom har han starka skuldkänslor, som binder honom till Maman trots att han flera gånger försöker göra sig fri.

I The Eye of the Storm tecknar Patrick White sonen - Sir Basil - som en ömkansvärd egoist utan några positiva känslor till sin mor, Mrs. Hunter. Inte förrän efter moderns död och då han har fått sitt arv, upptäcker han i en visuell fantasi likheterna mellan sig själv och modern (The Eye of the Storm, s.593) och början till skuldkänslor skymtar. Porträttet av Mrs Hunter är, enligt min åsikt, det andra av de två (det första är Hurtle) verkligt storslagna personskildringar som Patrick White hittills har skrivit. I kontrast mot barnens (Sir Basil och Dorothy) brist på förståelse och känslor för några andra än sig själva, framstår hon i sin medvetenhet som mänskligt överlägsen dem bägge (och de övriga gestalterna i verket) - både vad gäller kärlek och förståelse. Patrick White berättar att han fick idén till denna roman efter att ha besökt sin sängliggande, senila och nästan blinda mor i hennes lägenhet i London (Flaws in the Glass, s.149). Och liksom Dorothy och Sir Basil i The Eye of the Storm försökte Patrick White och hans syster Sue att övertala modern att flytta till ett hem drivet av katolska nunnor. Vidare, säger han, att han kan känna igen sig själv i Sir Basil och undrar om hans förslag till modern var en omedveten "retaliation for the years of purgatory of which she condemned me at Cheltenham" (a.a.,s.150)

Till några "mänskliga höjder" når varken Mrs Twyborn eller sonen Eddie. Han kommer fram till den slutsatsen, att det är omöjligt att lösa föräldrapusslet "without committing manslaughter and condemning yourselves for the monster you are and aren´t" (The Twyborn Affair, s.403).

fått reda på, att Hero har problem: hennes hund är sjuk (s.278)[1] Denna händelse äger alltså rum senare - efter målningens färdigställande. Men det behöver inte utesluta utan snarare förtydliga det associativa sambandet som finns med Maman/den vivisekterade hunden och mångudinnan.

Mamans upplevelse av den vivisekterade hunden var så starkt självcentrerad, att hon helt "glömde" bort sina barns egna eventuella reaktioner. Hon kunde varken trösta eller förstå utan lämnade dem ensamma för att i stället sköta om sin migrän. Det var med Rhoda han delade känslan av rädsla och övergivenhet. Samtidigt kan händelsen ses som ett av de bakomliggande motiven till Hurtles inställning till kvinnan och kärleken över huvud.[2]

Att Olivia dessutom nämner Heros andra problem med Soso, hennes "for human reasons" (s.278) adopterade dotter, ger ytterligare stöd för det associativa sambandet mellan hans upplevelse av Maman och hans uppfattning av mångudinnan. För övrigt är skildringen av Soso en grotesk (och något överdriven) bitter parallell till Hurtles egen förflutna situation som Mamans köpta adoptivson.

Cutbush blir i denna tolkning Hurtle själv. "He had something rotten about him." (s.306) kan vara en associativ förklaring till den skamkänsla, som Hurtle delade med Cutbush (se s.109). Det kan också vara ett uttryck för Hurtles ambivalenta inställning till

---

1) Bilden av Maman överensstämmer med den bild Patrick White ger av sin egen mor. Liksom Maman binder Ruth "the titular mother" (Flaws in the Glass, s.15) sin son med "a series of surprises, (jmfr planchetten) such as changes of dress (jmfr Mamans olika mannekänguppvisningar) /.../ But she wasn't always there, was with the committees, the fittings, the luncheon and dinner parties, or else she was lying down with a headache" (ibid-ovan uppräknade handlingar utför Maman också) och liksom Maman (ss. 89,119) trodde modern "sincerely/.../in the necessity for doing good. It never occured to her that she often forced her charity on its object with what almost amounted to physical violence" (Flaws in the Glass, s.71). För övrigt berättar han, att han en gång under kriget började ett brev till sin mor "Dear Maman" men ändrade det efter en andra tanke (a.a.,s.587).

2) Känslan av förtvivlans gemenskap, som Hurtle delade med Rhoda, har en parallell i syskonparet i The Eye of the Storm, som drevs bl.a. av denna känsla till incest.

Cutbushs och framför allt sin egen androgynitet. Vad som ytterligare talar för Hurtles identifikation med Cutbush är Olivias "last humiliating touch" (ibid), nämligen att Hurtle "sees him (=Cutbush) /.../ as a damned soul in the body of a solitary masturbator" (s.306). Ett förtydligande som sluter ännu en av de luckor, som Hurtle tyckte sin beskrivning äga.[1)]

Olivia är inte medveten om hur väl hennes kommentar träffar Hurtle. På det historiska planet antyds endast med "possibly someone else" (s.306). Den ensamme onanisten ger associationer dels till tiden för målandet av Animal Rock Forms (se ss. 52-58) då Hurtle använde klipporna som substitut för Nance och/eller kvinnan och dels till den lyriske onanisten, som drömde om att bli omsluten av "the corn-coloured folds of Maman´s dress" (s.215). En dröm, vars objekt förevigas i den tidigare nämnda akvarellen.

Det aggressiva "skjutandet" kan ses som ett uttryck för det hat, som Hurtle kände för Nances sista och oslagbara hämndakt, dvs. hennes självmord och "mordet" på Doppelgänger.[2)] Samtidigt kan "skjutandet" ses som ett uttryck för hans negativa inställning till

---

1) Kiernan uppfattar Cutbush som en dubbelgångare till Hurtle, vilken dyker upp vid olika tidpunkter "forcing on Duffield the recognition of their common humanity" (Kiernan, Images of Society and Nature, s.142).
Baker menar, att den lyriske onanisten "reappears in the onanistic grocer, a figure with whom Duffield identifies/.../to the extent that Cutbush´s isolation and weakness reflect a similar failure in imagination in Duffield" (Baker, Romantic Onanism in Patrick White´s The Vivisector, s.221). Som ovan framgår, delar jag Bakers uppfattning beträffande Cutbush - men, det är inte endast den lyriske onanisten från förr utan även den "naturlige" från tiden för målandet av Animal Rock Forms, som Hurtle igenkänner i Cutbushs gestalt. Hurtles skamkänsla över sin masturbation framträder tydligt just vid denna tid (se ss. 52 - 58 och Profilanalys ss.193-195). Men framför allt - Hurtle reflekterar inte sin brist på "imagination" och han har inte nått "a state of ultimate estrangement from nature and his own creative power" (ibid). För genom att använda sin kreativa makt befriar Hurtle sig från sina skuldkänslor (och dessa handlar inte blott och bart om onani) samt sin livsångest.

   Det handlar inte så mycket om en estetisk utan snarare en psykologisk uppgörelse. Cutbushs betydelse i den senare texten är framför allt att vara ett hot vad gäller den homosexuella läggningen. Samtidigt står han som kontrast till Hurtle.

2) Nances självmord förhindrade honom att rikta hatet mot henne. I stället tvingades han att hata sig själv uttryckt i en stark skuldkänsla. Denna kommer tydligast fram vid det första besöket hos Olivia (s.254).

sexualiteten, vilken stod i konflikt med hans längtan till detsamma.

Utifrån denna infratext skulle kastandet av Doppelgänger kunna tolkas som en desperat handling utförd omedvetet för att eliminera det hat, som Hurtle kände men inte vågade erkänna vid händelsen för Nances självmord eller knappast ens vid minnet av detta. Därför förefaller anklagelsen, att han skulle älska sig själv honom besynnerlig (s.235) just pga. att han alltid har känt "too much" (ibid) om sig själv, dvs. sitt självhat och sin skuldkänsla. I Cutbushs förklädnad kan Hurtle ge fritt utlopp åt sitt eget hat och sin ångest över Nance/kvinnan/Maman, samtidigt som han formar sin längtan efter kärleken/kvinnan i det älskande paret.

Målningen rymmer i denna tolkning såväl Hurtles längtan som ångest för livet/sexualiteten/kärleken. Längtan symboliseras av de älskande och ångesten av mångudinnan, som angriper för att förinta. På detta sätt decimerar Hurtle sin egen ondska - uttryckt i Cutbushs gestalt - och lägger största skulden på den gudomliga mån/kvinno/modersgestalten.

Som ovan sagts, tilldelas rollerna som de tre kommer att spela mot varandra på det visionära planet. Och genom sina tolkningar av Lantana Lovers under Moonfire avslöjas detta.

Hero söker befrielse från sin liderlighet genom sin tro och sitt sökande efter sin Gud. Den gemensamma förståelsen av sexualitetens förödande makt ger henne förhoppning om att tillsammans med Hurtle finna sin frälsande Gud.

Hurtle hoppas, att deras gemensamma förståelse av lantanan ska kunna leda dem till en kärlek utan någon mångudinna och till en kärlek, som äger något utöver sexualitetens styrka. Därför, när Hero vill köpa målningen, ber han henne "forgetting about money for once" (s.306). Vilket hon inte gör och med detta garanteras, att varken hon själv eller Hurtle kommer att finna vad de söker "What the hell, then: hadn´t his value increased since Mumma and Pa sold him in the beginning? He named a pretty steep sum" (ibid). En bitter tanke, som göder den misstänksamhet mot Hero, som han aldrig lyckas befria sig från i det kommande förhållandet med henne.

Avund och kanske svartsjuka driver Olivia att visa mer av sig själv än hon annars brukar. Hon perverterar sig i sin tolkning och avslöjar sig som den verkligt ensamma onanist hon är och kommer att förbli. "She looked excruciated, and peculiarly solitary" (s.306).

Så sammankopplas det visionära planet, vars handling ligger dels i det förflutna och dels i framtiden med det måleriska planet, vars handlingar ligger dels i det förflutna och dels i nuet.

KAPITEL SEX (ss. 239 - 358)

Handlingen utspelas i detta kapitel inom tre geografiska områden, nämligen Rushcutters Bay, Flint Street och Athen-Perialos. Det första representerar den Sydneyska "upper class" miljön, som läsaren redan fått skymta vid beskrivningen över barndomshemmet Sunningdale.[1] Det andra reflekterar till en viss del borgar- och arbetarklassens miljö och slutligen det tredje ger glimtar av samma samhällsgrupper men i en annorlunda kultur.

Kapitlet behandlar Hurtles relationer till Olivia och Rhoda samt och framför allt hans kärleksförhållande till Hero. Och det är med utgångspunkt från dessa relationer som jag valt att presentera kapitlet i fråga.[2]

Hero - Hurtle / Den dödsdömda kärleken (ss.282 - 358)
Det historiska planet [3]

1) Patrick Whites barndomshem vid Rushcutters Bay har enligt honom själv stått modell för "the Bonner´s house in Voss och the Courtney´s house in The Vivisector" (A Conversation with Patrick White, s.132). Vidare - "The spirit of the stairs at Martin Road (Patrick Whites nuvarande bostad)/.../conveyed the interior of a Paddington house I saw as Duffield´s" (Flaws in the Glass, s.154). Ytterligare likheter är, att såväl Hurtles fiktiva hus vid Flint Street som Patrick Whites vid Martin Road angränsar till Centennial Park - ett parkområde som hotades av en sportanläggning. Ett hot, som inom parentes, bröt Patrick Whites valda isolering från det hemma-politiska livet. I kampen (som också vanns) för att bevara ett oförändrat Centennial Park deltog Patrick White i demonstrationer samt höll offentliga tal.

2) Som tidigare förskjuts berättarperspektivet i glissando mellan Hurtles och Hurtles projicerade perspektiv, Gedachte Rede och Projizierte Gedachte Rede. Det distanserade berättarperspektivet uppträder endast två gånger och liksom tidigare träder bifigurerna fram i den rikligt utnyttjade dialogen. Även brev förekommer (fyra från Olivia och två från Hero).

3) Med några få undantag har de flesta kritikerna inte berört porträttet av Hero eller Hurtles förhållande med henne. Björkstén menar, att detta äkta par (=Hero och Cosmas) har "White föregripit i novellen The woman who wasn´t allowed to Keep Cats i samlingen The Burnt Ones. En nyrik man med en förfinad hustru." (Björkstén, Patrick White - epikern från Australien, s.78). Några andra kommentarer lämnas inte.

Cantrell drar ett likhetstecken mellan Hurtles förhållande till Nance respektive Hero. Han menar, att Hurtles oförmåga att
(forts. nästa sida)

Redan vid det första mötet med Hero uppträder Hurtle med en större säkerhet än vad han visat t.ex. mot Nance och Olivia. Han är också mer reflekterande; dels konstaterar han, att han har blivit förälskad i Hero (s.292) - något sådant medger han aldrig beträffande Nance på detta plan - och dels finner han, att Hero "must be the pure soul he was longing for"(s.295). Denna tanke visar samband med reflexionerna vid förälskelsens ögonblick. I dessa uttrycker han bl.a. skillnaden mellan att bli förälskad och att uppvakta med sin kropp, "which, after all, wasn't love" (s.292). "after all" avslöjar, att reflexionerna bottnar i tidigare tankar på möjligheten att kunna integrera kropp och själ i ett kärleksförhållande. Denna hans förhoppning har också förtydligats tidigare på det visionära och det måleriska planet (t.ex. Marriage of Light)[1)]. Senare vid samma möte uttrycker han sin önskan "to admire somebody who was a human being" (s.296) och inte endast älska sin konst

---

(fortsättning not 3 från föregående sida)

kommunicera "except in bed or on a canvas presumably means that unless one has slept with him or seen his paintings one cannot really know him." (Cantrell, Fiction Chronicle, s.129). Och även då, fortsätter Cantrell, blir resultatet otillfredsställande och destruktivt för dessa två kvinnor.

Liknande uppfattning har Beston. Hurtle manipulerar Nance och Hero "through exploiting their weaknesses into prostituting themselves for him." (Beston, The Vivisector, s.172). På vilka grunder Beston drar sin slutsats, att Hero prostituerar sig framgår dock inte.

Docker menar att skälet till förhållandets misslyckande beror på den moraliska ytan hos Nance respektive Hero.

Jag finner det anmärkningsvärt, att Beston och Docker har kunnat jämställa de två kvinnoporträtten. Förutom passionen har jag inte funnit några gemensamma drag. (Och även den är olik - Nance känner passion endast för Hurtle medan Hero frivilligt roar sig i "träsket" (s.337). Nance är stor och ganska mullig (mot slutet magrar hon) medan Hero är liten och mycket vacker. Nances språk är burleskt medan Heros språk är kultiverat och utan några utländska brytningar (vilket förekommer hos konsthandlaren Loebel (s.421)). Och i motsats till Nance har Hero funnit en framgångsrik man - även om äktenskapet har sina brister. Kanske skulle just bristerna i äktenskapet vara en gemensam nämnare - men som jag tidigare påpekat (se not 1, s. 80) är det synnerligen Whiteskt att skildra misslyckade äktenskap/förhållande, så det finns inga goda skäl att utgå ifrån dessa brister för att finna likheter.

Walsh jämställer till en viss del Olivia och Hero. Framför allt ur den aspekten, att de bägge tillhör överklassen. För övrigt, menar han, är denna del "lighter and clearer, and enlivened by a most engaging wit" (Walsh, Patrick White's Fiction, s.106).

1) Se nästa sida.

och/eller sig själv.

Denna önskan understryker också den kränkning, som Hurtle otvivelaktigt måste ha upplevt vid Nances kommentar om att han inte var någon mänsklig varelse (s.203). Hennes yttrande kan även ha sått fröet till tanken, att "any doubts he may have had for the innocence of Hero Pavloussi´s motives had been bred from a flaw in himself".(s.299). Längre än så kommer inte hans tvivel eller osäkerhet på sig själv fram på detta plan.

I stället utvecklas deras förhållande till en kunskap om "the positions of love" (s.318). Och den kunskapen ger Hurtle insikt om att hans misslyckande i kärlek måtte bero på "his longing to share truth with somebody specific"(s. 328) som inte kan ta emot den.

Driven av medkänsla (eller obestämdhet) och lust att se ön Perialos följer han med Hero för att finna den Gud hon söker.[1] Men han kan inte visa den medkänsla han känner, för han har också kommit till den insikten att han inte kan uttrycka sig verbalt (s. 355). I besk resignation summerar han deras förhållande med att "they had learned the secrets of each other´s underclothes." (s.357)

Utvecklingen av förhållandet beskrives i elva möten (cirka 66 sidor - det sista mötet sträcker sig flera dagar.)

(fotnot 1 från föregående sida)

Längtan efter den rena själen understryker, att Hurtles förhållande till Nance/kvinnan inte bara handlade om ett ifrågasättande av sexualitetens nödvändighet för hans konst (jmfr s.29). Denna längtan återkommer för övrigt vid mötet med Kathy, då han för första gången lyckas integrera kropp och själ i ett förhållande (se vidare Komparativ analys, Det religiösa planet, ss. 244-247).

1) Utifrån transtexten - "Possessed by what I shall dare to call my lusting spirit, and Manoly´s Orthodox devotion, we made our pilgrimages to Patmos, Samos, Chios, Lesbos" (Flaws in the Glass, s.177). Vidare berättar Patrick White, att det var på Patmos som Hurtle och Hero upplevde en liknande chock som Manoly och han själv, när de mötte den gamla kvinnans lik (a.a., s.180). Dock - enligt texten var det på Perialos - och inte på Patmos. Den senare ön nämns visserligen (s.347) men Hurtle och Hero åker inte dit. Detta misstag kan kanske bero på, att Patrick White enligt sig själv aldrig "re-read" (a.a.,s.182) sina böcker efter att ha korrekturläst dem.

Det måleriska planet

"Stonefigure"

Efter det första mötet med Hero och hennes man Cosmas, vilket sker vid en middagsbjudning hos Olivia, gör Hurtle teckningen "Stonefigure". Den föreställer en människa med "the stone head lying in the dust beside the formal, stone body" (s.315).

En tolkning är, att teckningen föreställer Hero. Redan vid den första anblicken ser Hurtle henne som "a figurine burnt to an orange brown, or terra-cotta" (s.283). Vidare lägger han märke till huvudets modellering och hållning: det sitter tämligen säreget på kroppen som om hon inte skulle bli förvånad om det föll.

Ytterligare samband; vid det tredje mötets avsked ser han hennes mun som "stone lips barely moving" (s.316) och vid det fjärde mötet efter samlaget jämför han sin kropp med hennes. Hans kommer att försvinna, hennes kanske bli uppgrävd "a thousand years hence and produce as evidence of civilization" (s.318).

"Stonefigure" kan tänkas avslöja Hurtles rädsla för stenmänniskorna. Vid tiden för förhållandet med Nance, försökte han personifiera klipporna i rädsla att förlora sin identitet i Nances eller någon annans (se ss.52-58). I sin isolering har han länge klarat sig utan människorna. Endast fragment av verkligheten utanför huset på Flint Street har han mött. Mötet med Cutbush utgör en vändpunkt. Efter detta träffar han Olivia, som återuppväcker hans önskan och åtrå efter människan/kvinnan. Men hon avvisar honom vad gäller helheten i deras förhållande.

Hero är tillräckligt intressant för att kunna väcka hans lust och leda den bort från den svåråtkomliga Olivia. Hans iakttagelse av Olivias attitydförändring mot honom (s.281) avslöjar en tillfredsställelse, som kan förtydliga ett av motiven till hans väckta intresse för Hero. Nämligen att försöka glömma den kränkning som Olivia tillfogade hans självkänsla just i det ögonblick, då han höll på att bryta sig loss ur sin isolering.

Att han ser Hero just som en stenfigur kan tolkas som ett uttryck för hans rädsla att ännu en gång bli avvisad. Och som han

tidigare gjorde i sitt förhållande med Nance, försöker han omedelbart bli befriad ifrån den uppväckta rädslan. Här på teckningen har h a n huggit huvudet av Hero, men tidigare på det visionära planet har hans egen rädsla att bli uppäten och nackad beskrivits:

> "an image of himself trussed on a gold plate, threatened by a knife and fork in her small, rather blunt hands" (s.285)

Som reaktion på denna starka känsla förtydligar teckningens grymhet ett av de bakomliggande motiven - och liksom i den tidigare skildringen av förhållandet med Nance uttrycks Hurtles ångest på det visionära planet och dess sublimering på det måleriska.

En annan tolkning är att stenfiguren föreställer Cosmas; vid det tredje mötet (=Hurtles första besök hos Hero) möter han trädgårdsmästaren, som är på väg att dränka katterna. Av Hero får han också veta, att Soso "adoptivdottern" har desillusionerat Cosmas så, att hon måste åka tillbaka till reservatet i stället för att bli adopterad. Eftersom berättelsen är lagd i Heros mun, kan läsaren inte dra några slutsatser om det är Cosmas eller Heros eller bägges önskan att bli av med Soso. Däremot framkommer det tydligt, att det är Cosmas bestämda önskan att bli av med husets fyra otrevliga och självviska katter, som han inte längre älskar. (s.288)

Hurtles fråga på vilket sätt katterna också har desillusionerat Cosmas, avfärdar Hero med en min. Hon förnekar bestämt varje tänkbart fel hos sin man (s.315). Senare i texten framträder Hurtles ogillande över hennes passiva hållning inför Cosmas beslut (s.320). Men är det bara handlingen/arna han ogillar? rymmer inte hans ogillande något mer?

Svartsjuka och missmod framträder i infratexten vid det andra mötet, då han konstaterar, att Hero är "so practically, so earnestly devoted to her man of affairs" (s,307), vilket skulle kunna utgöra ett hinder i deras framtida förhållande. Utifrån dessa samband blir det förståeligt, att Hurtle fäster så stor vikt vid hans och Cosmas' "non-meeting" (s.284), som "occured very quickly and, it seemed, irrelevantly" (ibid). Den inskjutna satsen "it seemed" accentuerar betydelsen av detta hastiga, ordlösa möte. Cosmas frånvaro blir aldrig heller egentlig i symbolisk mening. Hans godhet

återkommer Hero till vid så gott som varje möte med Hurtle - även efter det att hon har lämnat honom. Visserligen befriar sig Hurtle från sin fruktan för Cosmas i och med målandet av Infinity of Cats (se nedan), men han undkommer honom inte. Således är mötet synnerligen relevant. För övrigt tilltalar Cosmas honom endast en gång, när han och Hero i bästa äktenskapliga samförstånd lämnar Olivias party. "The millionaire was preparing something ponderous. "In the island of Chios/.../in the village of Mesta - where my old mother still lives - there are Picasso murals in the square painted long before Picasso" (s.300).[1] När Heros gud talar är det storslaget och självsäkert. Denna replik överensstämmer med Cosmas beteende under själva partyt, t.ex. då han mot Olivias önskan genomdriver sin vilja att lära sig solitärspelet (s.293). Mot allt detta framstår Heros beundran inför sin mans godhet och renhet som minst sagt lite bisarr. Och läsaren får goda skäl att misstänka, att hennes beundran står för något helt annat.

Utifrån denna infratext och i samband med att han strax efter Heros utfall om sin mans godhet (efter det första samlaget), associerar till "Stonefigure" och att han något senare "ser" den skäggiga guden på avstånd (s.321), är det möjligt, att han sublimerar sin vrede och svartsjuka på Cosmas på det visionära planet.

Infinity of Cats[2]

Att Hurtle tar ett starkt intryck av händelsen med de dränkta katterna framträder tydligt på det historiska planet. Men det är först på det måleriska planet, som läsaren helt förstår hur djup Hurtles ångest är och varför samtidigt kärleken mellan honom och Hero måste bli dödsdömd.

---

1) Byn Mesta nämner Patrick White i förbigående i sin självbiografi. Den har "a square with frescoes, worthy of Picasso" (Flaws in the Glass, s.178). I hamnstaden Chios, berättar han, går kvinnorna arm i arm "no doubt planning next season´s Athenian handbag" (a.a.,s.177),vilket inom parentes överensstämmer med Heros nedlåtande kommentar om Cosmas systrar. (s.294).

2) Katterna i denna målning förutsäger också Rhodas återkomst i hans kommande liv. (se vidare Komparativ analys, Animus-anima planet, ss. 265 - 280

Det första samlaget beskrives med en hetta fri från sensualism men fylld av animalisk styrka (ss.317-318). I rädsla för att förintas av Heros vulkanbröst (s.318), föreslår Hurtle i stället för sig själv en burk sill, som Hero avböjer. De ligger kvar "barely fondling the parts they had appropriated from each other" (s.318). Missnöjd med den uteblivna fortsättningen av samlaget går Hero till slut upp för att röka. Heros missnöje framkommer dels i hennes icke-verbala avböjande på Hurtles fråga, om hon vill ha sill och dels att hon försöker att "stretching her arms to release, but in fact knotting them" (ibid). Och det är först när hon har hittat cigaretterna, som Hurtle kan koppla av; han börjar klia sig lättjefullt för att "celebrate his relief" (s.319), dvs. lättnaden att slippa infria Heros implicita krav på en fortsättning av samlaget. Långt senare minns han henne som "den liderligaste kvinna" han någonsin känt. (s.367).[1)]

Besviken och otillfredsställd börjar Hero röka samtidigt som hon håller hans penis "examining him as though these wilted flowers, or bruised fruits, or catch of squid, had never known her creative touch: they were her specimens" (s.319). Med tanke på Hurtles känslighet, när Nance prickade av hans kropp som ett inventarium (se s.60), finns det goda skäl att anta, att han även nu känner sig obehaglig till mods. I synnerhet som Hero börjar berätta om Cosmas godhet och renhet - underförstått som hennes man äger till skillnad mot Hurtle och henne själv. Hurtle blir kränkt. Hur djupt framkommer av att han så sent som i Athen hämnas henne för dessa repliker (s.344). Vad blev han mest upprörd över? hennes liderlighet? sin egen brist på renhet och/eller potens? eller att bli utslagen av Cosmas?

Omedelbart efter Heros utspel slår han tillbaka med att ta upp de dränkta katterna och Soso till diskussion (s.320). Hero lyckas inte slå igen. Och först som slagen - när hon berättar, att hon själv är dömd och drunknad och som sådan inte kan rädda en annan

---

1) Magnus K:son Lindberg har översatt "the most depraved woman" med den liderligaste kvinna (Målaren, s.357). En översättning som överensstämmer med Hurtles negativa uppfattning om sexualitet. Heros depravitet tog sig nämligen endast uttryck i liderlighet. För övrigt var hon ju ganska tam och passiv i sin hängivenhet för sin man.

drunknande - älskar Hurtle henne igen. Just hennes svar och den efterföljande omfamningen ger honom inspirationsögonblicket.

Följer läsaren texten noga upptäcker han/hon likheterna och olikheterna vid det första samlaget med Nance och inspirationsögonblicket för Electric City. Nance som Hero vill älska igen - vilket inte Hurtle vill. Nance som Hero kränker honom. Kampen mellan de älskande - som Hero till skillnad mot Nance förlorar.[1] Inspirationsögonblicket kommer som ett försvar när han känner sig hotad och/eller kränkt.

En olikhet är, att han vågar uttrycka det verbalt till Hero - i konsekvens med detta uppträder också inspirationsögonblicket senare. En annan olikhet är den framträdande betydelse, som rivaliteten med Cosmas har (rivaliteten med Nances överrocksman är dold ända till deras sista möte). Att lägga märke till är att han älskar med Hero för andra gången e f t e r att ha tillintetgjort henne - ett parallellt händelseförlopp till det första samlaget med Nance men med den väsentliga skillnaden, att det är Hero/kvinnan och inte Hurtle som är den slagna. Och medan de älskar denna andra gång, iakttar guden Cosmas deras "indecently resigned struggles inside the bag" (s.320).

Deras kärlek är dömd - och själva förminskas de till "the drowning love-cats" (s.321). Men vem dömde dem? Och varför blev de dömda?

Betydelsen av Cosmas framträder, som jag tidigare nämnt, redan vid det första mötet. Vid det tredje mötet (alltså före samlaget) upptäcker han, att möjligheten av att få "an innocent relationship with Hero was slipping from him as miserably as a miscarried child" (s.314). Cosmas grymhet och Heros likgiltighet inför katterna och Sosos öde skakar honom - men det är rivaliteten (och vilka konsekvenser en sådan kan få) och liderligheten som för Hurtles del

---

1) Ännu en likhet; efter samlaget döljer Hurtle sina ögon med sin arm (s.318). Denna gest symboliserar Nances längtan efter överrocksmannen, dvs. hennes dröm om att bli älskad som människa och inte endast som "a bolster" (s.165). Att kunna dra några slutsatser av denna onekligen påfallande likhet avstår jag dock att göra. Vid redogörelsen för det fjärde kapitlet framkom både Hurtles och Nances bristande självkänsla.

dömer ut deras kärlek (s.321).

I rädsla för att drunkna i sexualitetens/kärlekens mörka vatten målar han intensivt och oavbrutet den följande veckan på sin Infinity of Cats. Rädslan växer till fruktan, vilket framträder på det visionära planet (se ss.145 - 148). Alla som älskar är dömda. Långsamt befriar han sig från sin ångest med att "stroking his doomed cats" (s.326). På det visionära planet är han dömd, men på det måleriska planet är han den dömande. I en version framträder vissa katter "skinned, or human" (s.323) pga. deras konvulsiviska förtvivlan och effekten av vattnet.[1)]

Min tolkning är följande: de pälsförsedda katterna är de människor som lever i kärlekens mörker utan medvetenhet eller intresse för att veta varför. Andra vägrar att acceptera utan att förstå och de uppnår i sin förtvivlade kamp i och mot vattnet (= det omedvetna) en större medvetenhet. En kunskap som inte bara skiljer dem från de övriga utan även höjer dem till människoliknande gestalter.

I den sista versionen vågar han slutligen måla "the Satrap himself" (s.323). Helt övertäckt med hår, askgrått ansikte och svarta ögonlock. (Guden hör till de omedvetna). Så dömer Hurtle den dömande guden till samma död som sina offer. Efter fullbordandet av denna version känner Hurtle sig fri från fruktan för det hotande straffet, som Cosmas, den svarte satrapen, har symboliserat. (Senare i texten refererar Hurtle till Cosmas som just den svarte satrapen (s.367)). Och då först fylls han av ömhet och kärlek till Hero, som inte kan ta emot den (s.327).

---

1) Denna iakttagelse påminner om en av Kyria Alexious kommentarer i The Woman who wasn't Allowed to Keep Cats - "One must cherish one's cats /.../ They are almost, she said, human beings" (The Woman who wasn't Allowed to Keep Cats ur The Burnt Ones, s.259).

Ännu starkare associerar de dränkta katterna på målningen till Mrs Roxburghs tankar i A Fringe of Leaves. Hon är beredd att följa Jack "whatever subterranean darkness he led" (A Fringe of Leaves, s.326) - men hon ber "that she might be preserved from ever touching a drowned cat" (ibid).

Skälet till att Hero inte kan ta emot hans kärlek är inte, som framkommer på det historiska planet, att han är nerkladdad med färg. Att synligen få bevis på bristen av den godhet hon "avgudar" hos Cosmas, inger henne vämjelse och avsky.

Vid detta femte möte berättar hon, att hon skrivit till Cosmas och meddelat sitt beslut att lämna honom. Har hon påverkats av Hurtle i sitt beslut? Vid det fjärde mötet svarar Hurtle nej på hennes fråga, om han tror på möjligheten att älska två på samma gång (s.322). Hurtle formulerar inte svaret som ett krav, men han hör att det mot hans intention låter brutalt.

Beslutet att lämna Cosmas uppträder plötsligt och det finns inga goda grunder, som visar att Hero gör det enbart för sin kärlek till Hurtle. Snarare döljer beslutet hennes egen önskan att bli fri sin man (se vidare under Det symboliska planet, ss. 150-152), som har blivit impotent av besvikelse över hennes liderlighet (s.319). Att hon är kränkt av detta, framgår av hennes första replik på Olivias party, då hon skrattande inför alla förödmjukar Cosmas genom att tala om varför han har varit indisponerad - han hade nämligen "a pain in his pinny" (s,282).

Troligt är, att Hero väljer Hurtle av det skälet att hon har mött honom ovanför lantanamörkret (s.304). Hennes önskan är att bli accepterad som hon är - med sin liderlighet och att i sexualitetens mörker finna och ge en skönhet till Hurtle, som skulle kunna kompensera den avsmak hon känner inför sig själv.

Men denna illusion är dödfödd. Hurtle vill inte bli den nye, gode och frälsande mannen. Och hennes beslut att lämna Cosmas ger honom ingen glädje, vilket Hero märker. Men hennes tro på "miraculous recoveries" (s.325) begränsar sig inte bara till hunden Flora utan omfattar även hennes egen frälsning genom Hurtle.

"Loveact"

framställer "an expression of truth, on that borderline where the hideous and depraved can become aesthetically acceptable" (s.329). På målningen tar kvinnan mannens phallos och riktar den mot sitt bröst som en dolkstöt (ibid) och förutsäger Heros misslyckade

självmordsförsök (s.335).

Vill målningen uttrycka Heros av Hurtle tänkta önskan att "dö", eller Hurtles önskan att "döda" Hero och/eller hennes "peacockcoloured desires" (s.329)?

Utifrån infratexten finner läsaren följande mening och samband: Hurtles avsmak efter det första samlaget befriar han sig inte ifrån i målandet av Infinity of Cats - endast sin fruktan för straffet från den svarte Satrapen. Ett av skälen till att han inte lyckas är bl.a. det, att Hero avvisar honom, då han har fullbordat versionen med Cosmas. Själv konstaterar han, att felet ligger i att han älskar henne mer "in her drowned condition" (s.327). Ett "fel" som onekligen måste bottna i en önskan att vilja "döda" - och utifrån detta blir det förståeligt, att Hero avböjer Hurtles ömhet. Hon söker ju "frälsning" från sina lustar genom honom. Det är endast vid detta tillfälle, som han finner Hero sexuellt attraktiv. Vid det femte besöket älskar han henne motvilligt (s.325). Tanken på att hon har lämnat Cosmas fyller honom inte endast med skepsis (s.325) utan kan även tänkas skrämma honom inför den framtidsutsikten att han måste förbli hennes älskare. Och bli "dödad" av hennes påfågelskimrande lustar. Att han beskriver sexualiteten som just "peacockcoloured" kan avslöja den ångest han känner för att bli "offer" för påfågelns/kvinnans/Heros makt. Men varför är han så passiv? varför ger han henne inte ett direkt nej?

Hans ambivalens kan ha flera skäl; dels att han är ovillig att själv ge upp drömmen om den rena själen (s.295), dels att han inte vill bli impotentförklarad. Risken för det senare är stor med tanke på Cosmas. Så han älskar och underordnar sig samtidigt som han försöker befria sig från sin rädsla genom att låta Hero döda sig själv med hans phallos som vapen.

Mening och samband som stöder denna tolkning om Hurtles önskan att "döda" Hero finns på det visionära planet. På flygplanet till Athen fantiserar han om hur han styckar och packar ner henne i koffertar på ett hotellrum (s.342). Att dessa fantasier är utifrån ett projicerat perspektiv på medpassagerarna visar hans rädsla för

styrkan i sin aggressivitet.[1] För övrigt har ju Heros agerande att lämna Cosmas dragit in honom i en fälla, som han nu inte kan undkomma.

Om Hero hade accepterat honom, dvs. hans "Loveact" skulle han kanske ha kunnat våga älska henne. Men som vid Infinity of Cats vänder hon sig från honom fast med än större avsmak. I motsats till

---

1) Passagen om medpassagerarnas av Hurtle tänkta iakttagelser och reflexioner är fjorton meningar lång. Signifikativt är att den strax föregående texten handlar om Heros oro över Hurtle. Denna kommer fram dels i en av hennes repliker och dels i den därpå följande meningen, som berättar om hur hon lägger handen på hans panna för att känna "the fever she couldn't find" (s.341). Hurtles irritation över Heros oro har framkommit flera gånger i den tidigare texten. Vid första mötet frågar han också explicit varför hon är så orolig (s.297), vilket Hero förnekar att hon är. Att Hero använder sin oro som ett medel att dominera såväl Cosmas som Hurtle är möjligt med tanke på hennes svårigheter att uttrycka aggressiva känslor.

Efter två meningar övergår Hurtles projicerade perspektiv i ett glissando, som leder in i ett elva meningar långt Projizierte Gedachte Rede, vars första sats börjar med "To add to the irritation" (s.341). Med hänsyn till de tidigare sambanden avslöjar denna sats, att det snarare handlar om Hurtles irritation än medpassagerarnas. Dessutom finns det ytterligare tre samband; markeringen av Heros päls, vilken återkommer senare i texten på det symboliska planet (se ss.152-153), återgivningen av Heros namn (det är inte trovärdigt, att medpassagerarna skulle känna till det, då varken Hurtle eller Hero talar till dem) samt slutligen hennes cigarettrökande.

Det skulle vara tänkbart att medpassagerarna blev irriterade över en kvinnas alltför intensiva rökande, men däremot skulle de inte kunna avgöra om hennes "breath reeked like a full ashtray" (s.341). Denna liknelse avslöjar att påståendet är Hurtles, för samma liknelse har förekommit en gång tidigare i texten. Hurtle liknar nämligen Mr Shewcrofts andedräkt just vid en full askkopp (s.83). Dessutom är Heros tänder liksom Mr. Shewcrofts (s.84) bruna av nikotin.

Hurtles iakttagelser över hennes cigarettrökning växer successivt med den negativa utvecklingen av deras förhållande. (Först vid det tredje mötet får läsaren veta att hon röker). Parallellt förändras också hennes tänder - från att ha förefallit honom starka, korta och verkliga (s.286), upptäcker han så småningom en glugg (s.327) och till sist blir de, som framkommer ovan, nikotinfärgade.

Dock - mest anmärkningsvärt är, att Hero beskrives med samma liknelse som den av alla föraktade Mr Shewcroft. Lägger man dessutom till, att hon har korta och stubbiga ben (ss. 286, 294, 321, 343) som den av Hurtle innerligt avskydde Mr Shuard (s.379,459), kan läsaren dra den slutsatsen, att iakttagelserna är Hurtles och ingen annans samt att de står för starkt negativa känslor.

Electric City, Marriage of Light och Animal Rock Forms äger "Love-act" ingen sensualism. Den ger endast uttryck för Hurtles ångest och aggressiva syn på sexualiteten (se vidare under Det visionära planet, ss.146 - 147 och Profilanalys, s.216).

Hans oförmåga att verbalisera blir helt tydlig för honom, men även Heros brist att förstå något annat än "the visions of her own inferno" (s.355). En insikt som gör den förra onekligen lättare att uthärda.

Vad är då Heros inferno? Hero söker befrielse från sin egen liderlighet, som Cosmas fördömt (s.319). Hennes försök att förklara honom som en gud förstärker hennes skuldkänslor för de egna lustarna. Vad som troligen även ökar hennes konflikt är den djupa kränkning, som Cosmas fördömande innebär för henne. Han vill ju inte ens låta henne följa med till ön, där hans mor bor (ibid). Fragmentariskt skymtar hennes undertryckta aggressivitet mot honom. Tidigare har jag nämnt hennes uttalade förakt för hans impotens. Vid det andra mötet anar läsaren hennes missnöje, då hon talar om att hon ska följa med Cosmas till ett affärsmöte, där "Wives will be worn" (s.308).

Men rivaliteten och/eller svartsjukan mot Cosmas överskymmer Hurtles förmåga att se något annat än hennes avgudadyrkan.En dyrkan, som blir starkare och starkare ju sämre förhållandet mellan Hurtle och Hero blir. Utifrån detta är det troligt, att hon använder sin dyrkan som ett försvar och plågoris. För hennes dyrkan resulterar ofrånkomligen i att "lyckas" plåga både Hurtle (och detta är hon medveten om (s.344)) och sig själv. På så sätt tillfredsställer hon sin masoschistiska läggning samtidigt som hon försvarar sig mot en större medvetenhet, vilken skulle kunna betyda att hon verkligen förlorade objektet för sin dyrkan. Men till skillnad mot Hurtle vill och orkar hon inte bli medveten om sig själv och sin omgivning.

Det visionära planet

Som tidigare nämnts börjar detta plan med en associationsbild av den sjuka malteserhunden (s.279).[1] Maman är således den första associationslänken i deras kommande förhållande, vilket förtydligar Hurtles första rädsla för Hero. Rhoda/Pythoness blir den andra.

Hurtles vision av sig själv som "trussed on a gold plate" har jag också berört (se s.136). Här vill jag tillägga, att den är typisk Whitesk ur den aspekten, att den sammanbinder sexualitet med mat. Att bli uppäten eller älskad är synonymer i Hurtles visionära värld. En fara som han distanserar sig från s a s måleriskt.

Det är dock mest tvivelsjuka som Hurtles kärlek lider av (s. 325). Frånvaron av sensualismen, försöker han ersätta med att återuppliva sin första förhoppning om att finna den rena själen. I och för sig är det inte så anmärkningsvärt, att hans kärlek är tvivlande med tanke på hans känslor för Olivia. Hero är ju trots allt en kompensation och/eller hämnd för dessa känslor, som har blivit avvisade. Signifikativt är därför, att just malteserhunden är den första associationslänken utifrån sambandet, att Olivia är en synnerligen stark länk med Maman (se vidare ss.159-161). Detta kan vara ett av de bakomliggande motiven till hans tvivelsjuka. Ett annat; ur förbittringen av förhållandet med Nance kan tvivelsjukan ha utvecklats.

Hurtles förhoppning om "the pure soul" glider från honom som "the innocent child, already deformed, or putrefying, in a womb" (s.317). Förhållandet för dem inte till punkten "above the lantana" (s.304) utan leder dem allt närmare till Hurtles destruktiva mångudinna. Som jag tidigare nämnt, är avsaknaden av sensualism märkbar. Tydligast framträder detta vid beskrivningen av det första samlaget. Ordvalet att kärleken har "its puddingly moments" (s.318) visar samband med Hurtles kommentar över en av Sunningdales tavlor. Då uttrycker han sitt ogillande av de nakna kvinnornas bröst med just ordet "pudding" (s.18).

---

1) Om malteserhunden Flora - se under Det symboliska planet, s.156.

Hotet att drunkna i lava (=sexualitet) kommer också fram i en dröm, där Hurtle ligger i en säck som pappa Duffield har knutit ihop. "T h i s i s f o r l o v e - H u r t" (s.322) säger pappa Duffield medan han gör sig beredd att kasta den i sjön.

Drömmen ger uttryck för det väntande straffet, som kommer att följa efter sexualitetens fröjder. Denna dröm har han vid målandet av Infinity of Cats. Betydelsen av drömmen visar tydliga samband på såväl det måleriska som det visionära planet. Men här, på det visionära planet, kommer hans fruktan för det väntande straffet tydligast fram. Att straffet kommer från pappa Duffield ger en direkt association till den fördömande guden, Cosmas, på det måleriska planet. I synnerhet som han strax innan säcken knyts, ser ett ögonblicks skymt av guden. Är pappa Duffield ett verktyg för guden med de svarta ögonlocken liksom trädgårdsmästaren var för Cosmas? Eller är guden en fortsättning och/eller ett förtydligande av pappa Duffields straff?

Med tanke på pappa Duffields aktiva handlande och framför allt hans fördömande ord " d a m n y e z a l l o f y o u l o v e - c a t s " (s.322) är det senare troligare. Cosmas är här endast en annan gestalt av den fördömande guden. (Namnet Cosmas associerar ju lätt till kosmos - utifrån en sådan betydelse framträder även gudens allmakt.) Oavsett det bakomliggande motivet är det förståeligt, att förhållandet med en gift kvinna kan väcka skuldkänslor.

Samma rädsla för ett allsmäktigt straff återkommer, när Hurtle visar Hero "Loveact". Hennes reaktion skakar honom så, att han ser en vision där han står "in a cold flash/.../at the end of his life" (s.328) och lyssnar "to rats scampering through an otherwise deserted house" (ibid). En vision, som associerar till hans barndomsvision att vara den sista, övergivna pungråttan på jorden (s.95). Senare i infratexten framkommer ännu en gång detta associativa samband, nämligen då Hero skakar hans hand som om "somewhere at the to of his arm a bell existed" (s.340). I Sid Cupples berättelse, som är ursprunget till barndomsvisionen, blir pungråttan tokig pga. att männen hade satt en klocka på djuret. Sambandet med barndomsvisionen avslöjar något av skräckens grad - att bli tokig och för-

följd eller lämnad totalt ensam. Samma kväll som han hade sin barndomsvision, tycktes far Courtney inte känna igen honom. Hurtle kände sig totalt utvisad från den manliga gemenskapen på Mumbelong. Utifrån detta är det möjligt, att straffet innebar att bli utdriven från den manliga gemenskapen över huvud- även den egna identiteten.

Än mera anmärkningsvärt är, att denna barndomsvision företräds av drömmen, där Mamans huvud klyvs (s.93). Parallellen med "Loveact" där han "dödar" Hero och den efterföljande visionen är markant. Som drömmen döljer "Loveact" samma rädsla får att bli förintad. Han klyver och "dödar" för att överleva och får sedan skuldkänslor, vars styrka avslöjas i de straffande visionerna.

Heros svar grusar helt sönder hans förhoppning om att kunna vara "above the lantana" och få befrielse från det hotande straffet. För Hurtle återstår som enda utväg att "se" mångudinnans förfall med öppna ögon.

Sett ur denna aspekt blir det signifikativt, när de tillsammans finner kapellet på Perialos:

> "light might have furnished the abandoned chapel with a panoply against corruption, if one remorseless spear hadn't struck at a subsiding mound of human excrement beside the altar" (s.355).

(En bild som onekligen visar ett starkt associativt samband med månen på Lantana Lovers under Moonfire.) För Heros del betyder det slutet på hennes tro och sökande efter en frälsande Gud, för Hurtle blir det den symboliska bekräftelsen på mångudinnans ondska och hans avståndstagande från sexualitet.

Men utanför kapellet ser han den andre guden/solguden, som visar sig i "the scaly sea, like a huge, live fish" (s.355) och det är till denna gud han vill "offra" - till skaparkraftens Gud.[1)]

---

1) Bilden av det mäktiga solljuset som möter Hurtle och Hero associerar till kapellet i A Fringe of Leaves (vilket är Perialoskapellets motsats). Detta kapell byggdes av Mr Pilcher, den andre överlevande från fartyget, som ett kärleksmonument till Gud. I motsats till Mrs Roxburghs självkännedom leder Mr Pilchers

(fortsättning nästa sida)

Solens ljus i havet har följt Hurtles och Heros sökande efter Gud från och med deras inträde i klostret. Heros första ord till abbedissan är också, att det grekiska ljuset lyser upp (s.350). Till skillnad mot Hurtle söker hon Gud/ljuset bland människorna medan Hurtle vänder sig från dem och riktar sin uppmärksamhet mot ljuset/solen/Gud (ss.350-351). Denna kontrast i Heros respektive Hurtles gudssökande accentuerar betydelsen för Hurtle att vara och kunna bli upplyst av Ljusets/Guds makt för att så småningom nå målet - att bli övertygad om Guds existens (se vidare under Komparativ analys, Det religiösa planet, ss.238-242).

Den sista bilden är när Hero spottar ut "the muddy dregs" (s.357) av kaffet i koppen. Liksom Nance blir ett av hennes sista ord till Hurtle "shit" - i Heros mun uttryckt med "Dreck!" (ibid). Med det ordet vill hon spotta ut och bli kvitt inte endast Hurtle, utan framför allt sin egen liderlighet.

Hurtles insikt om kärlekens förödelse och hans säkerhet på sin kraft som konstnär har gett honom en bättre förmåga att stå emot spottande kvinnor och "skitande" gudar. För samtidigt som Hero spottar, ser han den guldgula hönan, vars fjädrar liknar varma musselskal och som kan ge "that same inspiration as the scales of the great silver-blue sea-creature" (ibid), vilket syftar på den gudomliga ljusupplevelse, som han hade föregående kväll på vägen från Theodosios´ kapell, då havet upplöstes i ljuset.[1)] Som jag tidigare sagt riktar Hurtle sin uppmärksamhet mot ljuset i havet, och efter Guds uppenbarelse ser han hönans (=människans/konstnärens) inspirerande kraft. Människan är mikrokosmos i världens av Gud skapade makrokosmos.

(fortsättning not 1 från föregående sida)

till en medvetenhet om Gud. Mrs Roxburgh finner nämligen "that self-knowledge might remain a source of embarrassment, even danger" (A Fringe of Leaves, s.341). Hon använder inte sin vunna medvetenhet utan återvänder (i dubbel betydelse) till samma värld hon kom ifrån.

I sin självbiografi berättar Patrick White apropos hans och Manolys pilgrimsfärd till "the Cave of the Apocalypse" på Patmos, att han efter besöket i denna mörka och unkna grotta fick uppleva ett ögonblick av sann tro i mötet med ljuset. "I did not truly believe until we came out again into a slashing sunlight" (Flaws in the Glass, s.180).

1) Visionen av den guldgula hönan är en fortsättning på verkets första vision som Hurtle ser som liten, av den snedhalsade, vita
(fortsättning nästa sida)

Det symboliska planet

Kattmänniskorna

Katterna är den mest framträdande symbolen i kapitel sex. Både för Hurtle och Hero står de som uttryck för människorna och deras förhållande till Gud. Men det finns en differentiering i Hurtles respektive Heros uppfattning.

För Hero handlar det om människornas underordnade ställning till Gud. "We are his (=Guds) bagful of cats" (s.320). Själv kan hon intet göra, eftersom "the drowning do not care about the other drowning" (ibid). För henne blir likgiltigheten ett försvar mot människornas och Guds ondska. Hon är "on too small a scale to cope with passion or disgust" (s.313) för att orka med ondskan.[1] För Hurtle handlar det däremot inte endast om Ondskans makt över människorna utan om Ondskans existens i Gud själv, vilket målningen Infinity of Cats berättar om (se vidare Det religiösa planet, ss.236-237). Och Hurtle till skillnad mot Hero vågar möta och se Ondskan i hela dess förfärliga vara.

(fortsättning från föregående sida)

unghönan - jmfr not 2, s.43.

Morley ser incidenten med hönan som ett prov på Patrick Whites optimism, vilken är "contained in the apocalyptic images of light and colour" (Morley, A mystery of unit, s.231).

Transtexten - i intervjun från 1973 beskriver Patrick White denna guldgula höna som "a revelation of light" (A Conversation with Patrick White, s.142) och i sin självbiografi återkommer han till - kanske inte just denna guldskimrande höna utan någon annan höna - vid sin beskrivning över den typiske greken. För övrigt är just denna bild starkt påminnande om bilden av Hurtle och Hero vid kafébordet på Perialos (Flaws in the Glass, s.162) vad beträffar den yttre omgivningen.

1) Detta är Hurtles intryck vid det tredje mötet, då Hurtle träffar trädgårdsmästaren som är på väg att dränka katterna. Omdömet gäller först och främst denna händelse men överensstämmer även med den övriga texten och infratexten, t.ex. vid avskedet från Soso, självmordsförsöket, besöket på Perialos.

Denna differentiering förtydligar också varför Hero inte kan finna Gud på Perialos - varken med Cosmas eller Hurtle. Som den omedvetna och likgiltiga människa hon är, står vägen inte öppen - hennes gud är och förblir mannen/Cosmas. När hon upptäcker svårigheten att upprätthålla sin avgudadyrkan, löser hon konflikten genom att bl.a. "degrade herself for being unworthy of her husband-God" (s.367), vilket även accentuerar hennes behov av självbestraffning. Detta slutliga omdöme ger Hurtle många år senare vid mötet med Mr Mothersole. Ett möte, som är en parallell till mötet med Cutbush, där han avbördar sig från Nance.

Ödet

Redan före det första mötet markeras det ödesmättade, slumpmässiga. Vid partyts början får Hurtle genom Emily (=Olivias trotjänarinna) (s.280) och Olivia (s.281) reda på att grekerna inte kommer. Uppgifter som strax efteråt visar sig vara falska.

Med Hero träder ödet in i handlingen. "The eyelids intensified her expression of fatality" (s.283).[1] "Again, her miraculous dress was worn with an odd air, not of humility - fatality" (ibid) och "the ring was too heavy, possibly also something she didn't care for, and she would rather lay down what fate was making her carry" (ibid).

Klänningen i den förra meningen associerar till den klänning, som hon fick av sin väninna (s.195). Väninnan tolkade hennes tårar som tacksamhet. Men Hero grät, därför att hon inte brydde sig om. Och "That is the terrible thing: not to feel grateful enough" (ibid). Av detta samband kan läsaren förmoda, att hon är lika lite tacksam för vad hon får av Cosmas och lika skuldmedveten över bristen på tacksamhet.

I den andra ovan citerade meningen, kommer också hennes lik-

---

1) Transtexten - Patrick White berättar följande om Manolys och hans släkts ögon : "In family snapshots the Lascaris eyes overflow with this fatality" (Flaws in the Glass, s.101). För övrigt menar Patrick White, att detta är något specifikt grekiskt. Liksom Hero beskriver Patrick White Manoly som synnerligen liten och attraktiv.

giltighet fram samt hennes önskan att befria sig från Ödet. Vad står Ödet för? Vid hennes avsked till Soso förklarar hon, att det är inte någons fel. "It is only Fate who arranges it" (s.324). Att Ödet står för Cosmas framkommer tydligt här, eftersom det, enligt Hero, var Cosmas vilja att sända flickan tillbaka. Men hur mycket eller hur lite Hero påverkat Ödet/Cosmas framkommer dock inte - däremot hennes villighet och lätthet att utföra ordern.

Ett av de bakomliggande motiven till hennes likgiltighet och brist på tacksamhet står att finna i berättelsen om hennes bakgrund. Hon och hennes familj är några av turkarnas offer. Svårigheterna att anpassa sig efter flykten från Smyrna och förlusten av den ärvda förmögenheten nämner inte Hero. Men utifrån den händelsen, att hon en dag lägger sig i snön efter arbetet, kan läsaren ana att de var stora. Hon brydde sig inte om utan var "too happy lying in the snow, which had become in the end beautiful and warm, and - yes, sanctifying" (s.295).

Denna mening är signifikativ. Det är den enda där hennes lycka beskrivs. Att känna lycka och/eller pånyttfödelse i dödens närhet avslöjar omfattningen av hennes likgiltighet. Dessutom markeras, att hon varken hade "the strength or the will to get up (dvs. att leva)" (ibid), vilket visar att händelsen mer eller mindre medvetet var ett självmordsförsök. Utifrån detta blir hennes senare självmordsförsök förståeligt - det är inte bara ett hysteriskt utspel, som Hurtle antyder (s,330), utan står för en sedan länge önskad tanke. Vad som skiljer dessa två självmordsförsök, är att det senare är så mycket mera kraftfullt. I sin besvikelse över att Hurtle inte kan finna något annat än "the hideous" i deras förhållande och eftersom hon är beroende av att dela sin tro/kärlek med någon annan för att kunna leva, väljer hon det enda sätt som hon kan uttrycka sin aggressivitet på, nämligen att såra genom att göra sig själv illa. Hurtles slutsats, att han inte var skyldig till hennes död, som Cosmas (s.367) och Olivia (s.381) anklagade honom för, är helt riktig med utgångspunkt från dessa samband i infratexten.

I egentlig mening kommer hon aldrig över sin likgiltighet inför livet (som är ett försvar mot dess grymheter) trots sin rike man och Hurtle. Den förre kränker hennes kvinnlighet och ökar hennes

skuldkänslor för hennes brist på tacksamhet. Den senare är inte villig att uppfylla hennes önskan att uppgå i en identitetslös gemenskap. För det är Heros begrepp om kärlek: "to be one - one being - through every possible experience" (s.340), vilket inom parentes överensstämmer med Hurtles önskan vad gäller hans framtida, tänkta förhållande med Olivia.[1)]

Pärlan och pälsen

Som tidigare visats (se s.68) står pärlan som symbol för kvinnligheten. Då Hero beslutar lämna Cosmas, lägger hon ifrån sig sin ring med den enorma pärlan. Hennes frigörelse från ringen accentuerar två av hennes önsketankar; för det första befriar hon sig från Cosmas, som hon har så motstridiga känslor för, för det andra gör hon sig kvitt sin kvinnlighet, som är grunden till hennes av alla (inklusive henne själv) föraktade liderlighet. Att detta står för hennes vilja att bli fri sin liderlighet förtydligas vid hennes beslut att fördriva sina onda andar (=onda lustar) på Perialos tillsammans med Hurtle. Efter detta beslut älskar hon endast en gång med Hurtle, och därför att "she ought to console him" (s.342). Hennes "onda lustar" är alltså redan utdrivna före Perialos. Vad som framgår av denna motsägelse är, att Hero inte förstår - och kanske är det ett av skälen till att frälsningsturnén misslyckas för henne - att liderlighet inte är lika med kvinnlighet, fromhet inte är lika med renhet i betydelsen av asketism.

Stöd för denna tolkning finns i infratexten vid beskrivningen av hennes päls.[2)] Denna uppträder (som jag tidigare nämnt) först på resan till Athen "an old fur coat, certainly Persian lamb with

---

1) Patrick White uttrycker själv sin önskan om att nå en "complete union" (Flaws in the Glass, s.182) med dem han älskar. Samtidigt beklagar han, att just de"have to make do with superficial acquaintanceship" (ibid).

2) Som tidigare nämnts vid redogörelsen över kapitel fyra är "pälsen" ett starkt symbolbärande ord - se ss.64-66 . Pälsen återkommer för övrigt i de åttonde och nionde kapitlen.

probably a sable collar, but all so shabby you wouldn´t have been seen dead in it" (s.341).

Pälsen är det enda fula plagg, som Hero äger i sin annars så exklusiva garderob. T.o.m den lätta sommarklänning, som hon väljer för besöket hos abbedissan, är "expensively cut, cotton frock" (s.347). Med tanke på Patrick Whites noggrannhet, när det gäller beskrivningarna av i synnerhet kvinnornas kläder, finns det goda grunder att uppmärksamma dem.[1] Ofta klär Patrick White sina fiktiva personer i kläder som i val av färg och snitt avslöjar personernas ögonblickliga känsloläge.

Enligt min tidigare redogörelse (se s.66) står pälsen för Hurtles fruktan att bli uppsprättad/dödad av kvinnan i samband med sexualitet. Att Heros päls är "so shabby you wouldn´t have been seen dead in it" (s.341) tolkar jag utifrån den tidigare infratexten så: eftersom hon har lagt av sin pärla/kvinnlighet utgör hon ingen fara längre i samband med sexualitet. Detta överensstämmer med det "faktiska" skeendet på det historiska planet och hennes sätt att använda pälsen. "Her coat/.../was trailing from the crook of her arm" (s.346). Detta sätt står i kontrast till hennes intresse för om klänningen klär henne (s.349), vilket inträffar senare samma dag. Hennes sätt att hantera just pälsen har således ingenting att göra med hur hon behandlar kläder för övrigt. Sättet står för något annat - utan sin kvinnlighet (=pärlan) saknar hon även den kvinnliga lusten att sprätta upp/döda mannen för att pryda sig med hans päls.[2]

---

1) Walsh har citerat två klädbeskrivningar - Olivias respektive Heros: som exempel på "description inbued with an urbane, astringent and revealing wit, carrying with it illuminating intimations of temperament" (Walsh, Patrick White´s Fiction, s.106).

Beatson liknar Patrick Whites klädbeskrivningar vid Marcel Prousts och DH Lawrences (Beatson, The Eye in the Mandala, s.106).

2) Möjligt är att Heros päls skulle symbolisera Cosmas och hans tilltufsade själ efter att hon hade lämnat honom. Stöd för detta finns i det faktum, att persianpälsen var gammal men hade en sobelkrage. Det senare skulle i så fall symbolisera Cosmas pekuniära ställning.

Bytet av päls kan också ses som ett inslag i hennes självbestraffande mönster.

Violbuketten[1)]

Undergivenheten är ett utmärkande drag hos Hero. Det framträder framför allt mot Olivia och Cosmas. På partyt lotsas hon av Olivia (s.285) och hon låter sig bli sammankopplad med Hurtle (ibid) utan att visa någon reaktion.

Vid Olivias och hennes besök hos Hurtle accentueras hennes undergivenhet av det diskreta klädvalet (=kanelbrun dräkt) och den lilla violbuketten (s.301). Det är signifikativt, att Heros gestalt symboliseras av den lilla violen i motsats till Olivia, Nance och Kathy som symboliseras av rosen. Att violen uttrycker undergivenhet framkommer även senare i infratexten, då Hurtle visar sin undergivenhet för den i lunginflammation insjuknade Rhoda (s.452) samt då han visar sin ödmjukhet före Kathys konsert (s.457).[2)]

En Hero, som döljer sig genom att lyfta buketten "to her nose in moments of doubt or embarrassment" (s.301) står i skarp kontrast till det första intrycket av henne på partyt, där hon raljerar och skrattar. Hennes undergivenhet betonas även av hennes suckar. Hon andas "as though submitting to fate" (s.302). För Hero är den fria viljan "an illusion formerly encouraged by free limbs" (ibid), dvs. för Hero kan denna illusions upprätthållande endast stärkas av kroppens, sexualitetens frihet. Men denna frihet är en kortvarig illusion, för samtidigt som hon ger efter för sina lustar degraderar

---

1) Violen associerar ofrånkomligen till Goethes Das Veilchen - en dikt som uttrycker passiv undergivenhet till gränsen över självförintelse. Patrick White uttrycker i sin självbiografi sitt starka ogillande för Goethe (vilket i och för sig inte behöver utesluta en påverkan) (Flaws in the Glass, ss.41, 155).

2) Violen förekommer också i samband med Maman, t.ex. vid Hurtles andra besök i det oktagonala rummet (s.19). Detta är intressant såtillvida att det är ett av de få exempel, som visar Mamans undergivenhet - ett sannerligen inte så utmärkande drag hos henne. Men ofrånkomligen finns det där, t.ex. vid välgörenhetstillställningen för krigets offer (s.128) och vid Hurtles och hennes sista samtal (s.149) samt i hennes brev (s.154). Dessa inslag förtydligar att ett av skälen till hennes vilja att dominera ligger just i hennes egen brist på självkänsla.

hon sig och blir än mer tyngd av ödet/Cosmas.[1)]

Utifrån detta skulle hennes liderlighet mot Cosmas tolkas bl.a. som en protest att vara hans "bonbonnière" (s.297) - i synnerhet med tanke på hennes motvilja att ingå äktenskapet.

Trots Olivias överlägsenhet vad gäller kunskapen om Hurtles målningar och konst över huvud, ger Lantana Lovers under Moonfire Hero en sådan upplevelse, att hon kan frigöra sig från sin undergivenhet. I konsekvens med detta överger hon "the ball of violets, which lay on the muddle of grey blanket" (s.305) och framhärdar, trots Olivias provokationer, i sitt gillande.

Men Hero saknar kraft att upprätthålla denna vunna resning - hon köper visserligen Lantana Lovers under Moonfire, men hon packar inte upp den (s.324). Bl.a. genom detta stänger hon en av möjligheterna till en utveckling av sig själv och förhållandet med Hurtle. Den glimt av medvetenhet som hon får, tar hon aldrig emot. I stället vänder hon tillbaka till det slumrande tillståndet av omedvetenhet och envisas med att göra om sina misstag, som t.ex. resan till Perialos visar.

Rummet/Bostaden - Hero

Heros bostad är hyrd, vilket accentuerar det obeständiga i hennes Själv. Hero är på jakt efter att finna något för att vilja leva - att övervinna sin önskan och/eller svaghet att känna pånyttfödelse i döden.

---

1) På det historiska planet beskriver denna passage hur Hurtle lyssnar till friktionen av underjordiskt siden eller gummi, dvs. troligen Heros gummikorsett. Satsen "breathing as though submitting to fate" kan också referera till "ödet" att vara hopklämd i en sådan. Men den efterföljande satsen "free will was an illusion formerly encouraged by free limbs" avslöjar i samband med den tidigare infratexten, där ödet så starkt markeras (se ss. 150-152) att "fate" och "free will" uttrycker på det symboliska planet en handling, som förtydligar Heros försök att genom sin lusta befria sig från ödet (dvs. Cosmas). Detta överensstämmer även med den kommande handlingen.

Det lånade hembiträdet och trädgårdsmästaren samt "adoptivdottern" betonar den falska atmosfären - Hero äger bara lånade "ting" och hennes Själv är "tortured, dripping, shivering" (s.327) av det tomma och obeständiga. Den mening (s.296), som hon väntade skulle fylla hennes liv, kommer aldrig.

Signifikativt är att t.o.m. rabatten med penséerna, som hon nämner i sitt första brev till Hurtle (s.310), har flyttats, när han kommer några dagar senare på besök hos henne. Lika signifikativt är namnet Sotiri (grekiskt ord som betyder frälsare) på hennes tillfälliga chaufför.

Rummet/Bostaden - Hurtle

se ss. 75,107.

Flora - malteserhunden[1)]

är det andra skälet till att Hero väljer att stanna kvar i Sydney. Det första är Hurtle. Hon kan inte döda sin Flora "who is suffering from this cancer" (s.325).

Hero berättar så uttrycksfullt om Flora, att Hurtle kan "see her, smell her, pink-eyed and shivering" (s,315). Mot veterinärens instruktioner och mot Cosmas förmodade vilja låter Hero hunden leva. Ända fram till sitt självmordsförsök - då först lämnar hon Flora. Senare förklarar hon, att hon fann det själviskt av henne att förlänga lidandet (s.339). Hero gråter inte, när hon berättar - "perhaps because she had cried too much on less tragic occasions" (ibid).

Av infratexten framkommer Heros starka känslor för Flora, vars styrka står i kontrast mot hennes känslor för t.ex. Soso och katterna. Men utifrån det faktum, att händelsen med Flora är den enda betydelsefulla handling som Hero utför självständigt, kan läsaren ana en betydelse på något annat plan än det historiska.

Som Flora lider Hero - den förra av cancer och den senare av livsleda. Hero stannar kvar i Sydney i tron på mirakulösa förbätt-

1) Hundsymboliken - jmfr not 1 , s.123 .

ringar både vad gäller Floras sjukdom och sin egen själsliga plåga. Att leva blir för såväl Flora som Hero endast ett förlängt lidande. Bägge är angripna. Och som Flora dör Hero till sist i cancer (s.367).

Utifrån dessa paralleller tolkar jag Flora som en symbol för Hero. Stöd för detta finns i själva namnet Flora = Blomma. Med tanke på att rosen symboliserar kvinnligheten hos man respektive kvinna är det anmärkningsvärt, att Hero uppträder med en violbukett, vilken står som symbol för undergivenhet (jmfr s.154). Men detta överensstämmer med att hon över huvud inte söker någon egen identitet - sin kvinnlighet/pärlan bryr hon sig inte om. Hon söker en identitetslös tillvaro med,men framför allt u n d e r någon. Heros kvinnlighet är lika betydelselös som könet är för tiken. Namnet Flora/ Blomma innefattar ju också alla sorters blommor/människor - både män och kvinnor. Ännu ett samband är att hennes naglar benämnes "claws" (s.316), som förutom klor är ett vanligt ord för tassar.

Vad som bl.a. gör Heros porträtt så intressant är att det rymmer flera och större motsättningar än vad de övriga kvinnoporträtten äger. I henne förenar Patrick White skönhet (ss.282, 284, 292, 303, 315, 322, 327, 334) med fulhet (ss. 286, 294, 321, 341, 343, 356), fromhet (ss. 340, 350) med hädelser (s.320), tillgivenhet (ss.286, 298) med depravitet (s.337), uppgivelse (s.295) med absolut dominans (s.340), lidelse (s.260) med känslokyla (s.324). Och denna komplexitet överskuggas av en enda känsla - ödeskänslan, vilken decimerar motsättningarna till små, förtvivlade försök att övervinna det "öde", som bara är hon själv och som hon in i det sista vägrar att bli medveten om.

OLIVIA - HURTLE / DEN OUPPNÅELIGA KÄRLEKEN

Det historiska planet

Här återser Hurtle sin ungdomsförälskelse - Boo Hollingrake - nu änka för andra gången och med tilltalsnamnet Olivia,[1] (hennes

---

1) Om Hurtles relationer till Olivia skriver Walsh: "In his relationship with Olivia (Boo) Davenport, an old friend from childhood, and his Greek mistress, Hero Pavloussi (both, unlike Maman, very rich women), it is Duffield´s technical problems in the practice of his art which are prominent" (Walsh, Patrick White´s Fiction, s.105).

Det är anmärkningsvärt, att Walsh accentuerar Hurtles nytta av dessa kvinnor för sin konst. Möjligen är Walsh här inne på samma tanke som Björkstén, nämligen den att Hurtle går över kvinnolik "för att kunna följa sin vision" (Björkstén, Patrick White - epikern från Australien, s.77). Enligt min åsikt är det en tolkning, som, om man utgår endast från det historiska planet, blir något lättare att förstå. Men de tekniska problemen, som Walsh nämner, finns inte ens på det historiska planet vad gäller Hurtles förhållande till Olivia. Dessutom var Olivia mycket mer och mycket mindre än en "old friend". Hon var den första flicka som hade väckt Monstera Deliciosans vidunderliga makt för Hurtle. Förutom mötet i ormbunkarna (s.135) träffade Hurtle henne ytterligare en gång på postkontoret (s.143f). Med tanke på detta är det svårt att kalla dessa två möten för ett vänskapsförhållande. För övrigt motsäger sig Walsh i sitt senare påstående, då han menar, att Olivia "contributes her own thrumming nuance to the musical action of the novel" (Walsh, Patrick White´s Fiction, s.108). Vad Walsh här åsyftar är troligen hennes aktiva roll vad gäller sammankopplingen mellan Hero och Hurtle.

Björkstén ger, enligt min åsikt, en korrektare beskrivning i sin presentation av Olivia som "en av de få som förstår hans dukar, och inte bara investerar i dem. Och som behåller honom som vän, utan att göra honom till älskare" (Björkstén, Patrick White - epikern från Australien, s.75). Vad Björkstén inte berör alls däremot, är aspekten på deras relation sett ur Hurtles synvinkel.

Enligt Brissenden blir Hurtle "saved in this (=hans sexualitet) as in so many other ways by his angel of sweetness and light, Boo Hollingrake" (Brissenden, The Vivisector - art and science, s.320). Vidare fortsätter han: "dressed in white she brings him to orgasm in her embrace - an orgasm achieved, significantly, without his having physically to violate the sacred presence." (ibid). Mot detta - och utan att ge någon överflödig kommentar vad Brissenden åsyftar med "sacred presence", vill jag endast tillägga; händelsen som Brissenden åsyftar, gav Hurtle starka skuld- och hatkänslor mot Olivia efter att han fått information om att Olivia vid berörda tillfälle var förlovad (se s.166). Och avslutar Brissenden; "in her final appearance in the novel/.../ she is still functioning as the bridge between heaven and earth, the spiritual and the temporal worlds; she has a certain priestly air" (ibid). Förvisso - men senare förtydligar Hurtle denna prästerliga esprit med att hon "looked more than anything like a scruffy old Italian priest stuck with illgotten carbuncles" (s.543).

(fortsättning nästa sida)

egentliga dopnamn) och efternamnet Davenport.

Olivias betydelse som förbindelselänk mellan Hurtle och hans förflutna uttrycks även i hennes köp av Boudinmålningen (jmfr s.122) och hennes f.d. vänskap med Rhoda i barndomen. Vid deras första möte som vuxna, känner Hurtle, att Olivia "had sensed the larrikin in him" (s.254) - hon kände till hans fattiga bakgrund.

Förhållandet utvecklas endast till vänskap, eftersom Olivia avböjer Hurtles invit till något mer. "The thoughts of knowing everything about anybody gives me the horrors!" (s.267), deklarerar hon. Som kompensation för denna förlust, ordnar hon sammanträffandet mellan Hurtle och Hero.

Slutligen - relationen mellan Olivia och Hurtle beskrives i elva möten (cirka 70 sidor och sträcker sig från andra till och med det nionde kapitlet).

Det måleriska planet

utgörs av en enda målning, som Hurtle gör efter upplevelsen bland Monstera Deliciosa buskarna tillsammans med Olivia. Den föreställer två kroppar "interlocked on a compost of leaves under a glittering rain of blood" (s.140). Blodregnet symboliserar troligen fästmannen Andrew Macfarlanes blod (se vidare under Det symboliska planet, s.166) eller står det som ett symboliskt uttryck för straffet för hans och Olivias uppväckta sexualitet. Rent kompositionsmässigt påminner teckningen om det älskande paret på Lantana Lovers under Moonfire, som blir överösta av den gudomliga månens exkrementala förehavanden. Som framgått av min redogörelse för Lantana Lovers under Moonffre ser jag inte något annat meningssamband än att det

---

(fortsättning not 1 från föregående sida)

Docker påpekar, att Olivia "inherits Mrs Courtney's overcontrolled mannered style" (Docker, Patrick White and Romanticism, s.64). Vidare ser han samband med att Olivia köper Boudinmålningen från Sunningdale och att Hurtle associerar till Olivia när han betraktar Maman (a.a.,s.52). Dessa samband är intressanta och jag delar Dockers uppfattning vad gäller likheterna mellan Maman och Olivia. Dock - ett viktigt undantag är Olivias förståelse för Hurtles konst, vilket inte framgår att Maman har - se vidare under Profil-analys, s. 220

förtydligar Olivias betydelse som associationslänk med Maman och det förflutna.

Hurtle förstörde målningen (s.141) - just då ägde han inte ljusets/konstens kraft att förvandla.

Det visionära planet

I motsats till Hurtles förhållande till Nance och Hero, målar Hurtle sig inte fri från några känslor beträffande Olivia. Detta kan bero på dels förhållandets karaktär, dels att Olivia (och som den enda i hans omgivning) förstår hans målningar (s.259). De kommunicerar bl.a. genom tolkningar av dessa.

Hurtles första besök hos Olivia är en upprepning av det förflutna på det visionära planet. Samma förödmjukande, underlägsna känsla som Rhoda ger honom vid hans inträde i det Courtneyska hemmet (ss.69-70) utsätter Olivia honom för (s.256). Hurtles osäkerhet mot Olivia framträder flera gånger här i infratexten, t.ex. i hans avvisande av drinken, som han sedan ångrar (s.250), hans tafatta försök att plocka upp iskuberna, som hon befaller honom att låta bli (s.251). Hennes överraskande insikt om hans längtan "to worship" (s.253) sina egna målningar och hennes chockerande intrång i hans tankar, dvs. hennes fråga om Rhoda (s.254).

Vid det fjärde mötet (Olivias första besök på Flint Street) stiger Olivia in som en förklädd katta med blodröda klor (s,260).[1] Typiskt antydes Hurtles rädsla för kvinnan/Olivia på detta plan, medan han uppträder som den nonchalant, dominerande mannen på det historiska planet, t.ex. "Accepting the role he had given her she followed" (s.264).

När Olivia betraktar akvarellen "Maman", kommenterar Hurtle denna handling som ett bevis för att Olivia är "the most insidious kind of deceiver" (s.261). Ett omdöme som förefaller helt ologiskt

---

1) Olivias "crimson talons"(rovfågelsklor) står i kontrast till Heros "claws"(klor,-tassar). I svenska översättningen "klor" (ss.256,311) i bägge fallen. Nyansskillnaden accentuerar förutom skillnaden mellan Olivias och Heros farlighet även vad denna "farlighet" står för. Långa naglar är ju en ganska vanlig symbol för kvinnlighet. Men utifrån infratexten runt pärlsymboliken blir denna nyansskillnad mer framträdande. I motsats till Hero, som lägger ifrån sig sin enorma pärla (se s.152), visar Olivia, att hennes "knotted pearls" (s.251) är lika starkt och oåtkomligt som hon själv (se s.170).

på det historiska planet. Men på det visionära planet blir det förståeligt med hänsyn till vad akvarellen stod för, nämligen den lyriske onanistens dröm (se SS 124,129). Olivia blir inte endast en betraktare utan framför allt en associationslänk mellan det förflutnas kärlek och det närvarande hat, som han känner till den ouppnåeliga, hämndlystna Maman/mångudinnan. Misstanken att Olivia skulle upptäcka denna känslodiskrepans oroar Hurtle - i synnerhet med tanke på att han strax innan har blivit avvisad och "condemned" (s,261) av henne.[1)]

Liksom Hurtle vid sin intention att måla Lantana Lovers under Moonfire sökte sig till en symbolisk närvaro av Rhoda, går hans tankar nu till Pythoness/Rhoda (s.263). Ett samband, som stöder min tolkning av Olivias roll som associationslänk mellan det förflutna och nuet, vilket också har uttryckts tidigare med Olivias förvärv av Boudinmålningen.

Ytterligare samband, som förtydligar meningen att Olivias roll bl.a. är som associationslänk, utgör de associativa jämförelser, vilka Hurtle gör mellan Maman och Olivia. Första gången sker på Sunningdale, då han betraktar Mamans bröst, vilka har blivit "as small as Boo Hollingrake´s" (s.170), andra gången då han är rädd att Olivia ska ogilla hans hus, för Maman skulle ha gjort det (s,260) och tredje gången då han påminns om Maman vid Olivias prat om sina vänner (s.268).[2)]

---

1) Tolkningen av ordet "condemned" se vidare under Det symboliska planet, s.167 .

2) En annan anmärkningsvärd likhet röjer telegrammet som Olivia skickar till Hurtle vid den Retrospektiva utställningen. I detta framför Olivia sina lyckönskningar till "the delicious monster" (s.528). Med hänsyn till att det över huvud inte finns några samband i texterna, som visar att Olivia är medveten om Monstera Deliciosas betydelse för Hurtle är det förvånande, att Olivia väljer just dessa översatta ord av den symboliska busken. Maman däremot brukade kalla buskarna för just "the Delicious Monster" (s.106). Då det inte finns tillräckligt material vill jag inte dra någon annan slutsats än den, att både Maman och Olivia väckte Hurtles åtrå och beundran.

   En annan - också intressant likhet - är att de enligt Hurtle sträcker fram sina halsar för att bilan ska komma åt dem (ss. 127, 128, 256).

Som framgår är dessa jämförelser explicit framställda, men det finns ytterligare två händelser, som implicit visar likheterna mellan de två kvinnogestalterna. Dessa äger rum under Olivias fjärde besök hos Hurtle. Upplevelsen av "Loveact" fyller Olivia med beundran och ömhet. Hon vill kyssa honom men Hurtle avböjer (s.331) och tillsammans börjar de i stället äta (återigen sammankopplingen mat - sexualitet). Under måltiden ser han hur hennes ansikte "which that evening had shed its van Dongen-chic for the gas-lit concavities of a Greco Christ" (s.332) förvandlas till "a large, costive, powdered arse" (ibid). Förvandlingen över "Christ" till "arse" associerar, som jag tidigare nämnt, till mångudinnan på Lantana Lovers under Moonfire och Mamans "pullet-arse"-liknande mun (se s.122). Vidare har Olivias plötsliga passionerade utspel en parallell i det förflutna, då Maman lika oförmodat tar Hurtles huvud mellan sina händer för att kyssa honom (s,148).

Som framgår finns det flera likheter mellan Maman och Olivia. Utifrån detta faktum blir det förståeligt, att det återuppväckta minnet av Maman, som Olivias betraktande av akvarellen förorsakar, gör honom så irriterad, att han, som jag tidigare nämnt, söker skydd i tankarna på Pythoness/Rhoda.

> "He could have fucked Olivia Davenport, and risen from their crunching bed still in a spalther to give the last touch to Rhoda Courtney´s saltcellars" (s.264).1)

Uppenbart är att ovannämnda association även innehåller hans önskan om sexualitet. Besvikelsen över att ha blivit avvisad mynnar ut på det historiska planet i en uppspelad, vulgär ton som hjälper honom att kontrollera kränkningen (s.268). För övrigt har hans tidigare irritation framställts på detta plan som en följd av att Olivia stör honom i hans arbete.

---

1) "fucked" är i sv. översättningen översatt med "fräst"(Målaren,s 256) Skälet till att Magnus K:son Lindberg valt detta ord kan kanske vara, att han ville få fram det aggressiva i Hurtles sexuella önskning och/eller önskningar över huvud. Men en sådan frihet bör, enligt min åsikt, översättaren avstå från.

Olivias upplevelse av Pythoness at Tripod chockerar honom i sin hämningslöshet (s,266). I självförsvar över att ha avslöjat sin orgastiska upplevelse, frågar hon, hur han kan vara så grym mot Rhoda och varför han inte gjort något för att få tag på henne (ibid). Så som vid tolkningen av Lantana Lovers under Moonfire avslöjar Olivia sig själv samtidigt som hon förtydligar för Hurtle (och läsaren) vad han känner. Och detta i överensstämmelse med hennes tidigare uttalande om, att en stor konstnär " s e n s e s where he is going, though he may not understand" (s.256) - ett påstående som Hurtle finner korrekt.[1)]

Att möta förståelse ger Hurtle mod att ännu en gång be Olivia om kärlek. Han vill ge henne Pythoness at Tripod som "A kind of love taken" (s.267) - jmfr hans vilja att ge Hero Lantana Lovers under Moonfire, se s.130. Men först efter att de lärt känna allt om varandra. (ibid)

Våldsamheten i Hurtles besvikelse över Olivias upprepade avvisande uttrycks i den visuella önsketanken att "push her down those steep stairs" (ibid).

Utvecklingen av deras relation pendlar mellan förståelse och en låtsad intimitet för omgivningen. I sin brist på helhet upplever Hurtle detta förhållande som en perversion (s.270). Trots detta fortsätter Hurtle att gå på hennes tillställningar. Det starkaste motivet till detta är troligen, att han hoppas på att ändå kunna nå Olivias "core", som "he desired to possess" (s.271) - vilket inom parentes även hennes förste man gjorde ända fram till sin död (s.262). Just hennes förståelse av hans målningar möjliggör ju en utveckling av ett helt förhållande. Och med tanke på vilken negativ betydelse Nances och framför allt Heros brist på denna förståelse har för honom blir denna hans önskan än mer motiverad. Tydligast kommer hans förhoppning och tro på ett förhållande med Olivia fram vid hennes andra besök hos honom.

---

1) En jämförelse utifrån transtexten - "I don´t set myself up as an intellectual. What drives me is sensual, emotional, instinctive" (Flaws in the Glass, s.81) säger Patrick White i sin självbiografi.

"As he continued gently stroking paint to life under the eyes of this v o y e u s e, he and Olivia could have reached one of the peaks of their relationship" (s.275).[1]

Visserligen bryts hans tillförsikt av Olivias kristallklara intuition. Men det är - trots allt - hennes insikt om Pythoness, och därmed glädjen över att bli förstådd, som böjer honom till en "rather admirable humility" (s.276). Efter att ha känt både hat och kärlek.

Denna plötsliga och uppriktiga vändning överraskar Olivia och hon omfamnar honom passionerat "as though she meant to stun him into subjection" (ibid). Vilket misslyckas - tack vare hennes sexualångest och/eller vilja att inte vara den "underkuvade".

Denna händelse blir slutet på deras potentiella förhållande. Som kompensation för sig själv erbjuder Olivia först en bil (s.277) och senare diverse delikatesser (s.278).[2] Relationen undergår också efter denna händelse en förändring vad gäller Olivias mindre överlägsna attityd (s.182f), vilket Hurtle konstaterar med tillfredsställelse. När slutligen Olivia sammanför Hero (kanske också som en kompensation för sig själv eller en möjlighet att genom Hero få uppleva det hon själv vill men inte vågar) med Hurtle upphör deras relation tillfälligt.

---

1) Denna händelse har en parallell i deras allra första möte i ungdomen med den skillnaden, att Hurtle var voyeur (s.133). (I den engelska pocketupplagan är inte voyeuse kursiverat ,s. 302))

2) Här liksom vid så många andra ställen i infratexten jämställes mat med sexualitet.

Det symboliska planet

> "he saw Boo Hollingrake floating golden in the porcelain bath, and as she floated, ferns stirred in the tepid water, minute bubbles drifted out of crevices; the tropic fruit he had never tasted lolled beneath the circling water, under one of them, just visible, the crescent moon in moles" (s.131)

Denna fantasibild var en produkt av Rhodas tranceliknande berättelse över sin väninna. En jämförelse med Hurtles och Olivias första möte:

> "if he closed his eyes he could float with her amongst the fern roots in the porcelain bath, guzzling the golden fruit right down to the crescent moon" (s.136).

För första gången flyter fantasi och verklighet tillsammans - och det närvarande styrs inte av det förflutnas bilder.[1] Han känner lycka och stolthet över att han "could have" (ibid). Lika överraskande som hans utlösning kommer Olivias anklagelse "Hurtle Courtney, you kill me!" (ibid).

Den senare informationen om att Olivia vid tillfället var förlovad förstärker "brottet". Att han inte lyckas med sin målning kan ses som ett uttryck för hans vägran att lämna sin tro och dröm om det gyllene. Eller att han misstänker, att Olivia själv är slav under sin egen rädsla. Det senare förtydligas vid deras andra möte på postkontoret. Då märker han, hur hon krymper ihop i sina kläder som om "the mud were creeping up on her: she might have been treading on dead, suppurating faces" (s.144), dvs. framför allt hennes döde fästman. Alldeles strax före hade han känt hur "the warmth of their bodies mingling spontaneously through their open raincoats" (s.144).

Men Olivia är och förblir kall. För att kunna bibehålla sin

---

1) Andra gången är tillsammans med Kathy (s.425).

kyla, måste hon förneka och "glömma" sina känslor. Senare, då Hurtle erinrar henne om mötet i postkontoret, minns hon ingenting (s.252), utan ger en rationalistisk förklaring utifrån den vanliga mystifikationen hos unga flickor i allmänhet.

Som ovan framhållits, avvisar hon Hurtle tre gånger. På hans fråga om just han skulle vara dömd, svarar hon: "Not you in particular." Then she added in a quieter tone: "Yes - y o u !" (s.261). Olivias direkta förståelse av ordet "condemned" visar, att hon liksom Hurtle har en negativ inställning till kärleken/sexualiteten.

Men varför var just Hurtle dömd? För att han hade väckt ungdomens passionerade känsla hos henne (s.136)? och/eller för att han i egenskap av konstnär skulle kunna ge henne helheten i ett förhållande - en förening av kropp och själ?

Inte förrän vid slutet av sitt liv erkänner hon sin ungdomliga förälskelse i honom (s.537). Mot bakgrund av detta fanns "risken", att han skulle kunna tillfredsställa hennes kropp. Och hennes själ? Vid mötet hos Mrs Mortimer (då de bägge är över femtioårsåldern) berättar hon, att hon har sökt och söker "some c r e a t u r e not quite man, not quite god, who will heal the wounds (=såren , som männen åstadkommer i sina försök att reducera kärleken till en grotesk sexualakt)" (s.382). Kanske därför, fortsätter hon, "we look to artists of any kind, why we lose our heads over them" (ibid). Således fanns även denna "risk" - och skälet till att just hon skulle vara dömd så mycket större. "Helheten" erbjuder hon honom vid den Retrospektiva Utställningen (s.536) - när kravet på sexualitet inte finns p.g.a. faktiska och biologiska omständigheter.

Vad var hon rädd för att förlora i ett förhållande med Hurtle? "Only herself dominates Olivia" (s.307) är Heros omdöme om sin väninna, som hon också liknar vid den Rena Viljan (s.308). Utifrån detta är det troligt, att hon, i likhet med Hurtle ser faran att bli dominerad över huvud - och i synnerhet i ett kärleksförhållande. För att inte bli dominerad måste hon dominera. Vilket hon också gör i samtliga relationer - men med undantag från Hurtle.

Hennes förste man, Pepe, dör utan att ha fått ta del av " t h e

secret" (s.262), som han - i likhet med Hurtle - trodde henne äga. Mr Davenport blir halshuggen, när han går på taket till en av honom ägd järnvägsvagn, i en tunnel (s.249).[1] Och den tredje, Sebastian, räddar henne från den största förödmjukelse (=att skiljas) genom att dö (s.536).

Hurtles raljanta anklagelse, att hon dödat sina två män (s.266) ignorerar Olivia, då hon hör den. Men långt senare hämnas hon genom att rikta samma anklagelse till honom - "morden" på Hero och Nance (s.382). En anklagelse som Hurtle inte svarar på - "he could only hate Olivia" (ibid). Styrkan i hatet förtydligas i hennes fråga, om han vill bryta handlederna av henne.

Vad som framgår av denna infratext är maktkampen, som har funnits mellan Hurtle och Olivia från deras första imaginära möte, då Hurtle låter Rhoda/Pythoness kämpa med sin "iron will" (s.246) mot Olivias (jmfr s.177), ända till mötet hos Mrs Mortimer. En kamp som slutar oavgjort. För Hurtle lämnar definitivt Olivia och "the rout he no longer felt in any way committed to" (s.383), medan däremot Olivia förbereder sig att återvända (och gifter sig så småningom med sin tredje man).

Vad jag finner anmärkningsvärt - och motsägelsefullt är, att Hurtle önskar i ett tänkt förhållande med Olivia, att de ska "know all about each other" (s.267). Denna önskan står i skarp kontrast till hans tidigare mening om att veta allt om varandra (se s.50), men överensstämmer helt med Nances och Heros uppfattning. Att dessa samband skulle visa, att omöjligheten i själva önskan ligger till grund för misslyckandet i varje förhållande, är troligt med tanke på att såväl förhållandet med Nance respektive Hero misslyckas som början till ett förhållande med Olivia.

En annan tolkning skulle vara, att han verkligen älskade Olivia och såg hennes som sin - i alla fall intellektuella jämlike - och

---

1) Symboliken är tydlig: Kastrerad (=halshuggen) i kvinnans/Olivias genitalia (=tunnel). Trots detta har jag avstått att göra några tolkningar, eftersom det inte finns några samband i infratexten vad gäller Mr Davenport och Olivia.

utifrån detta hoppades på Kärlekens möjlighet. Hans beundran inför hennes elegans och perfektion är klart uttalad (s.253), men även hans avund (s.261), vilket i och för sig inte motsäger varandra eller tolkningen. Vidare återkommer han till sin dröm om den stora och rena Kärleken vid mötet med Kathy (s.392).

En tredje tolkning - och som jag finner mest evident - är denna: eftersom Olivia redan "had got the possession of that only important part of him: his paintings" (s.256), vill han ha och få ett ömsesidigt utbyte. Till skillnad mot henne vet han så gott som ingenting om hennes "kärna" och "hemlighet", vilken han "desired to possess, and which she was apparently determined he shouldn´t" (s.271). För Hurtle blir det väsentligt att bryta denna dominans - lika väsentligt som det är för Olivia att upprätthålla den. Skulle hon ge något av sin hemlighet, Kärna (vilken i och för sig skulle kunna vara ett skydd för hennes innehållslöshet och/eller tarvlighet - jmfr s.172), kunde hon förlora dominansen inte bara över mannen/Hurtle utan framför allt över sig själv och med detta förlora sin självrespekt. Även om motiven är olika till varför Hurtle respektive Olivia inte vill bli dominerade, så avskyr de bägge tanken och möjligheten att vara dominerade av någon annan.

Den gyllene månskäran/Olivia förblir ouppnåelig. Liksom månen/kvinnan lockar hon och förtrollar utan att som solen/mannen kunna ge någon kraft - bara ett gyllene skimmer. Och det är också i en gyllene klänning, som Olivia slutligen uppträder i vid den Retrospektiva utställningen (s.543). En bild, som överensstämmer vad gäller färgen med den första imaginära bilden av henne i badkaret (s.131). Dock - kontrasten är markant; vid det förra tillfället är hennes hud guldskimrande, vid det senare ser Hurtle henne som "a scruffy old Italian priest stuck with ill-gotten carbuncles" (s.543). Tron och/eller åtrån efter den ouppnåeliga har han sedan länge övergett. Ytterligare en kontrast träder fram - Olivias mystifierande och banala idé om ordförrådet, som hon har uppfunnit till dem (s.536) contra Hurtles överväldigande, konstnärliga överlägsenhet, som väggarna bär vittne om.

Pärlorna och Rovfågelsklorna

Olivias äkta pärlhalsband håller, när Hurtle drar i det för att förhindra henne från att gå in i hans sovrum. I stället blir han "lugged in, united to her by the pearls" (s.265). Han säger nej, och låter "as pure as she, but strangled" (ibid). Denna scen är signifikativ, såtillvida att den visar Hurtles underlägsenhet mot Olivia och därigenom ger en ökad förståelse för den underliggande kampen som fanns emellan dem. Ordvalet "strangled" accentuerar hur skrämmande Hurtle finner den Rena Kvinnlighetens styrka.

Skrämmande är också Olivias "crimson talons" (jmfr not [1], s.161). Hennes rovfågelsklor måste ses i samband med hennes äkta (=rena) pärlhalsband (=kvinnlighet). Olivia är aldrig osäker i sin kvinnliga identitet. Hon är medveten om såväl mannens sentimentalitet och/eller kvinnlighet som att kvinnan är mindre kvinnlig än vad hon allmänt anses vara och äger en större realism än mannen (s.255). Hon accepterar även sin egen manlighet, vilket bl.a. kommer fram i att hon klär sig som en man (s.331). Dock framträder en viss bitterhet, som hon känner för att Hero liksom andra kvinnor klamrar sig fast vid sina illusioner, dvs. illusionen om männen. Denna bitterhet skulle kunna tolkas som ett uttryck för hennes egen önskan att vara man. Men mot detta står hennes uttalande, att endast en kvinna kan förstå en annan kvinna (s.309).

Rovfågelsklorna ser jag som en symbol för den Rena Kvinnans/Olivias omättliga glupskhet, vilket överensstämmer med Hurtles uppfattning om kvinnan över huvud. Offer för Olivias glupskhet utgör raden av hennes äkta män.

Glupskheten kommer tydligt fram vid hennes första besök på Flint Street. Passionerat deklarerar hon, att hon förlorat aptiten på att lida samtidigt som hon betraktar honom "with an expression of bright greed" (s.261). Det är således inte hennes brist på glupskhet utan snarare hennes realistiska uppfattning om betydelsen av och risken för att bli förloraren i ett förhållande med Hurtle, som är ett av skälen till att hon avböjer. Det andra skälet är troligen hennes framträdande sexualångest (s.382).

Rummet/Bostaden

Olivias hus "had been made desirable by wealth" (s.247), dvs. Buchara mattor (ibid), Tangra- (s.284) och jadeföremål på piedestaler (s.286) och en utsökt konstsamling av målare som Braque, Picasso, Max Ernst, Klee (s.252). En kontrast till denna luxuösa omgivning utgör hennes sovrum. Förutom Hurtles målningar finns där endast "an unexpectedly virginal dressing-table, and a bed narrow enough to appear ostentatious" (s.255).

Kontrasten mellan de övriga rummens luxuösa inredning och sovrummets enkelhet beskriver på det symboliska planet Självets komplexitet hos Olivia. Det luxuösa står för hennes beroende av andras omdöme och gillande. Detta beroende framkommer dels i hennes första brev till Hurtle (s.244), dels i Hurtles misstanke, att hon t.o.m. skulle kunna förneka "her faith in the paintings" (s.270) om hennes gäster krävde det för att få deras gillande. Även hennes kunskaper förefaller hon ha inhämtat mer för att kunna imponera på sina gäster (s.269) än för att kunna utveckla sig själv.

Enkelheten (sovrummet) symboliserar Kärnan. Hurtles målningar står för hennes längtan efter kärlek och skönhet, det jungfruliga toalettbordet för hennes oerfarenhet i den tillfredsställda kärleken och den smala sängen för hennes ensamhet och hennes oförmåga att älska.

"Virginal" behöver inte betyda "jungfrulig" i den bemärkelsen, att hon över huvud inte haft någon sexuell erfarenhet. Visserligen framkommer det att, "social occasions, and assignations planned for her friends, could have been as close as Olivia came to sexual pleasure" (s.300). Men detta överensstämmer inte med Hurtles tidigare upptäckt, att hennes nakna rygg var "decorated with a number of little rosy bows, or lovers´-knots, or no - bite marks" (s,270). Inte heller med hans senare fråga till Hero, om hon också var Olivias älskare (s.321).

Det motsägelsefulla hos Olivia framkommer också i hennes val av salviarabatten, som förstör "to some extent the jade-and-tussore effects of the bamboo" (s.247). Salvian och bitmärkena överensstämmer såtillvida, att de bägge förstör effekten av det Perfekta

Självet, som Olivia vill försöka äga. Samtidigt avslöjas varför hon hemlighåller sin kärna - den innehåller ju inte något annat än det tarvliga (=bitmärkena och salvian).

Att bitmärkena står för något tarvligt framkommer vid Hurtles upptäckt av dem. Olivia blir märkbart generad, sväljer abrupt och börjar "touching her thighs, feeling her wrists, glancing down her cleavage" (s.270). Senare lämnar hon rummet för att hämta en sjal. Men trots hennes "attempt at pious serenity" (ibid) blir fasterns vita, oskuldsfulla sjal inte hennes. Strax efter säger hon också, att hon vet, att Hurtle anklagar henne, men en dag ska hon förklara. Förklaringen/arna uteblir dock.

"The salvia beyond the window did appear an unchivalrous mistake" (s.248), konstaterar Hurtle efter Mrs Trotters kommentar av densamma. Detta är tredje gången som Olivas val av salviarabatten markeras. Hennes "communal" (ibid) och tarvliga smak kontrasterar lika starkt mot hennes annars så eleganta smak som hennes val av hembiträdet Gladswood som tillfällig partner, vilket händelsen med bitmärkena kan implicera.[1)]

De vita rosorna och kristallfågeln[2)]

Den vita rosenbuketten uppträder vid Hurtles avsked efter det första besöket hos Olivia - "the perfect white buds look frostily

---

1) Hennes val av hembiträdet Gladswood skulle kunna förtydligas med hjälp av Mamans definition av kvinnor: "they´re/.../quivering and preparing to discover something they haven´t experienced yet" (s.146).

2) Patrick White berättar i förbigående om sin mor Ruths kristallfågel i sin självbiografi. "Perched on an ebony stand in the centre of her dining table there was a flawless crystal bird contemplating its own reflexion in a pool of water. Ruth and I fought out our worst battles at table, voices muted at first, perhaps out of respect for the perfection of that aloof creature the crystal bird, till carried away by passion we grew recklessly strident, while eating our way" (Flaws in the Glass, s.130).

remote" (s.258). Denna mening skulle kunna vara en beskrivning över Olivia själv i sin vita, enkla pyjamasdress, som var "too elaborately subtle" (s.250), när hon rörde sig med sin "true perfection" (s.253).

Lika "frostily remote" upplever Hurtle henne - hon är "superbly cold" (s.251) och "so cool and practised" (s.252) och hon kysser honom "cooly" (s.257). Doften av hennes raffinerade renlighet kan förvandla honom till en "frustrated sculpture" (s.259).

Förvisso står rosorna för hennes uppnådda kvinnliga identitet (jmfr pärlhalsbandet och rovfågelsklorna, s.170) men de är vita. Den vita färgen kan stå för renheten som hon äger, men även för död. (Vita rosor var brukligt att använda vid begravningar (s.209)).

Sambandet med kristallfågeln kan i någon mån förtydliga den vita färgens symboliska betydelse. Kristallfågeln står som dekoration på Olivias middagsbord vid vilket Hurtle och Hero sitter "parade" (s.288).

> "Perched on a crag of rose quartz, its wings outspread above the crackled basin of water, in which glimmered silvers of amethyst and a cluster of moss agates, the crystal bird could have been contemplating flight in the direction of Hero Pavloussi seated immediately opposite" (s.288).

Liksom fågeln sitter Olivia uppflugen på sin klippa av "socker-förmögenhet" med sina karmosinröda ärmar utbredda över den mondäna societeten - där det förvisso glimmade av ametist och mossagater (jmfr damen med ametisthängsmycket (s.283) och övriga juvelprydda kvinnor (s.292)). Och liksom fågeln överväger hon en flygtur till Hero för att i hennes gestalt få uppleva kärleken, som hon själv varken vågar ta emot eller ge Hurtle. Denna hennes önskan kommer fram dels i ångesten, som hon känner strax innan hon sammanför Hurtle med Hero (s.284f), dels i valet av just en karmosinröd klänning. Ett färgval, som skiljer sig från hennes annars så diskreta färger på sina kläder.

Olivia är förglasad i sin luxuösa perfektion och kyla. "Salvian"

"det brinnande" och tarvliga ger hon till Gladswood, hembiträdet, som hon kan avskeda och därigenom sudda ut händelsen. Utifrån denna tolkning står de vita rosornas färg inte endast för renhet utan även för död. För även om Olivia accepterar och utnyttjar sin kvinnlighet, vägrar hon att dela den med någon. Och hon begraver den slutligen i ett gyllene skal (jmfr hennes guldklänning på den Retrospektiva Utställningen), som hon önskar ska uppfattas som fromhet.

Olivia är den enda verkliga intellektuella motspelaren och/eller utmanaren till Hurtle med undantag för Kathy.[1] Men Kathy i sin ungdomliga och konstnärliga självviskhet förefaller ändå blek i jämförelse med Olivia. Mycket av Hurtles problematik återfinner läsaren i hennes gestalt, t.ex. ångesten för sexualiteten och rädslan för att bli dominerad. Men de väljer var sin väg för att lösa sina konflikter. Att de dock till sist - fast på så olika sätt - möts på samma väg, dvs. vägen till Gud, är ytterligare en likhet som accentuerar deras gemenskap eller "andliga släktskap" dem emellan.

---

1) En förebild - om än svag - är Madeleine i The Tree of Man, som i sin ouppnåeliga skönhet ger Stan några minuter av detta Outsägliga. Och en efterbild är Mrs Hunter i The Eye of the Storm - fast oändligt mycket starkare än Olivia. Vad de har gemensamt är den kalla, tjusande och dominerande skönheten - men till skillnad mot Mrs Hunter saknar Olivia förmågan att utveckla sin medvetenhet.

RHODA - HURTLE / DEN NÖDVÄNDIGA KÄRLEKEN

Det historiska planet

Rhoda är inte närvarande i kapitlet på detta plan.[1] Det är på det måleriska och framför allt det visionära planet hon finns för att avslöja det förflutnas tyranni, som Hurtle lever under,

---

1) Om Hurtles förhållande till Rhoda säger Walsh: "He (=Hurtle) goes to school, he visits Europe, quarrels with his sister, is edgy with his new mother" (Walsh, Patrick White´s Fiction, s. 100) och "He has a grotesque and strained reunion with Rhoda, now a shabby, fretful old woman/.../he persuades to come to live with him" (a.a.,s.109). Om man ser Hurtles förhållande till Rhoda och Maman som ett uttryck för ett ordinärt syskon- resp. son och morförhållande, är det inte heller så överraskande att man finner den framtida utvecklingen ologisk och bisarr. Men då har man inte tagit någon hänsyn till det måleriska eller det visionära planet, som i hög grad förtydligar just hans förhållande med systern Rhoda. Och än mindre till det symboliska - se Profilanalys, ss.221-223.

Beston avfärdar Rhodas roll kort och gott med att den visar "The most ill defined aspects of the novel" (Beston, The Vivisector, s. 60).

Morley menar, att Rhodas "ministration to the needy cats widens into an archetype of ptorective maternal behaviour"(Morley, A Mystery of unit, s. 214) och att Rhoda i sin roll som frälsare av katter också kan betraktas som "Earth Mother" (ibid).

Herrings jämförande iakttagelse, att Rhoda själv "wields the knife when she cuts up horseflesh for her many cats - cats in their turn becoming to Duffield the symbol of God´s human victims when the Pavloussis drown the bagful of them" (Herring, Patrick White´s The Vivisector, s.10), finner jag intresseväckande. För övrigt ger Herring den mest nyanserade förståelsen av Hurtles relation till Rhoda. Denna relation, "a love-hate relationship that is non-sexual" (a.a.,s.9), menar Herring, är det enda förhållandet som varar till slutet. Herring har även uppmärksammat Rhodas "spiritual presence by his Pythoness paintings" (ibid). Vidare jämför Herring Rhodas handicap med Hurtles roll som "the great Invalid of Rimbaud´s definition" (a.a.,s.10). I detta sammanhang vill jag nämna, att Morley kommer in på liknande tankegångar. Hurtles eget lidande och deformiteter förenas med Rhodas, för "the human artist, qua human, is victim as well as vivisector, and, qua artist, is freak and madman" (Morley, A Mystery of unit, s.214).

Slutligen - Docker menar, att Rhoda representerar Hurtles "own social self, or selves" (Docker, Patrick White´s Australian context, s.65). Men dessvärre vidareutvecklar inte Docker detta sitt resonemang utan går vidare till Lantana Lovers under Moonfire på vilken "the Octopus-Rhoda" is seen as the moon "shitting"

(fortsättning nästa sida)

Det måleriska planet

visar en målning - framställd i många teckningar och olika versioner. I sitt slutliga utförande får den namnet Pythoness at Tripod.

> "It was a curiously weightless relief: to draw his sister Rhoda Courtney standing beside the bidet on its iron tripod in the hotel bedroom at St Yves de Trégor. If he had betrayed a timid, wizened tenderness by raucously breaking open the door protecting her nakedness, the drawings were at least a kind of formal expiation: Rhoda´s hump sat for moments on his own shoulders" (s. 245).

Gottgörelse, ja, på det måleriska planet. Men utifrån

Det visionära planet

blir det också något mer. Enligt min tidigare tolkning är det hans uppväckta ångest som sätter stopp för hans intention att börja måla Lantana Lovers under Moonfire. Och i och med detta söker han tröst i en visuell närvaro av Rhoda. Den underligt viktlösa känslan pekar på sambandet mellan det måleriska och det visionära planet. Olivias namn, på vilket han på det historiska planet lägger skulden för att han inte kan sätta igång med Lantana Lovers under Moonfire, glömmer han efter en natts arbete med teckningarna. "He would hardly need to accept Mrs Thingummy - Davenport´s invitation" (s.245). Med detta förtydligas, att Olivias namn var en rationalisering på det historiska planet samtidigt som det binder samman hans ångest och dess upplösning i målandet och den visuella närvaron av Rhoda. Styrkan i hans "fysiska" upplevelse av Rhoda kan tolkas som ett uttryck för den oro, som bemäktigar sig honom. "what if he ever died in his sleep, leaving a skeleton Pythoness hung with a rag or

---

(fortsättning not 1 från föregående sida)

on the lovers in the vaginal gorge" (a.a.,s.70). Mot detta vill jag endast påpeka, att idéen till Lantana Lovers under Moonfire fick Hurtle före de olika versionerna av Pythoness at Tripod, varav den sista versionen föreställer Bläckfisk-Rhoda.

two of imperfect flesh?" (ibid).

Rhodas puckel finns på honom och framför allt i hela hans jag. Hade han från början sökt tröst i hennes visuella närvaro leder hans målande honom till en känsla av hennes ofrånkomliga, påträngande vara - en känsla som är direkt parallell till hans känsla för henne i barndomen. En känsla som samtidigt ägde behovet av gemenskap och rädsla för att försvinna i någon annan för samma gemenskaps skull.

Det blir också Rhoda/Pythoness som vill förhindra hans möte med Olivia. Målandet blir "a dual between Mrs Davenport and Rhoda Courtney. Rhoda´s pointed mask wore at times an expression of malicious cunning; while at her obdurate worst, he would bring on her rival, at least her swashbuckling figure, for he hadn´t solved the problem of Mrs Davenport´s face." (s.246). Målningens Pythoness, som på det visionära planet är Rhoda, angriper den visuella bilden av Olivia. Och förutsäger därmed, hans framtida kamp med Olivia.[1)]

För att frigöra sig från Rhodas identitet - uttryckt i hans önskan att infinna sig hos Olivia, tecknar han en idealiserad teckning av sig själv "on the back of an unopened letter" (ibid). Rhodas "iron will" (dvs. hennes försök att dominera honom) mot "his own preen" (ibid) kan på det måleriska planet ses som ett uttryck för Hurtles önskan att måla. Men på det visionära planet anknyter det till Rhodas ankomst på det historiska planet och det s.k. fåfängeproblemet, som är ett återkommande tema mellan Hurtle och Rhoda (jmfr not1 , s.59).

Först vid slutet av sitt liv, slår det Hurtle att orsaken till

---

1) Namnet Pythoness associerar till de orakelsvar som Rhoda gav honom i barndomen:

(Hurtle) "But I don´t keep a diary. I don´t have to!"
(Rhoda) "But in the dream. And I didn´t have to look. Because I know without looking. That was what made you so angry." (s.105)

hans avståndstagande och rädsla kan ha berott på en önskan även hos honom själv att bli absorberad: "Was it - dreadful thought - what they had b o t h always been longing for? To be united, in one senile mind, mumbling over a basin of groats" (s.544).

På det måleriska planet förbereds Rhodas kommande närvaro i Hurtles liv samtidigt som relationen förtydligas på det visionära planet - bakåt och framåt i tiden. Av de tre relationerna är och blir hans relation med Rhoda den väsentligaste och det är via henne som både Olivia (på det visionära planet) och Hero kommer i fokus.

Efter det första besöket hos Olivia, börjar han "see how he would convey Rhoda Courtney´s skeletal pelvis" (s.258). Signifikativt blir detta, om man beaktar, att vid deras möte är det Rhoda som han känner igen i Olivia (s.254). Ett igenkännande, som på det historiska planet syns oförklarligt, eftersom Olivias skönhet inte äger något gemensamt med Rhodas markanta fulhet. På det visionära planet kan denna överföring tolkas som Rhodas slutgiltiga seger i den strid, som Hurtle lät dem kämpa, innan han gick till Olivia. Liksom vid tolkningen av Lantana Lovers under Moonfire, är det Olivia som avslöjar Rhodas betydelse för honom - "why/.../have you made no efforts to find her, when she seems to have meant so much to you?"(s.266), och här liksom vid det senare tillfället (s.305) äger hennes ord den funktionen att medvetandegöra Hurtles känslor för honom själv (och läsaren).

Hurtles vända att acceptera Rhodas betydelse uttrycks också i händelsen med Muriel (s,273). Det är en repetitiv parallellkänsla till Maman och Rhoda, förlagd flera decennier senare. Det är just denna parallellitet på det historiska planet som för den senare handlingen från det givna planet till det visionära. Där klingar mamma Devreuxs stämma så irriterad och vanmäktigt förtvivlad som Mamans, då hon befallde Rhoda att utföra sina sträckrörelser på golvet (s.112).

När Hurtle lämnar Olivias hem, där ovan nämnda händelse äger rum, får han på vägen till Flint Street en vision. "There was actual lightning over the sea: silent puffs, in which he again saw the girl´s (=Muriels) eye balls populated with the ant-forms of anxiety" (s.273). Att Hurtle inte bara identifierar Muriels ångest med Rhoda,

avslöjar ordet "ant-forms". Detta ord associerar till barndomsvisionen, där Hurtle såg Rhoda som en myra som äter (s.79f, jmfr s.48). Utifrån detta samband och med tanke på ordet "ant"s symbolbärande funktion, är det troligare, att han identifierar sin egen ångest inför att bli absorberad av Rhoda med flickan Muriels epileptiska anfall.

Rhoda/Pythoness är också den som sammanför Hero med Hurtle på det måleriska planet (liksom Lantana Lovers under Moonfire sammanför dem som älskande på det visionära planet). Men på det historiska planet är det Olivia som är kopplerskan.

Hero frågar Hurtle om det är en flicka eller bläckfisk, som den osignerade målningen (Hurtle har gett en version till Olivia av Pythoness at Tripod) föreställer som de tillsammans står och betraktar i väntan på middagens början (s.286). Heros kommentar förtydligar än mer Rhodas betydelse för honom. Och på det visionära planet förvandlas hennes puckel till "the grey suckers of the Octopus" (s.308). Och Hurtle förstår, att om "he hadn´t been able to love Rhoda, he couldn´t love his own parti-coloured soul" (ibid) (s.308). Närvaron av henne är absolut - nu visuell senare verklig, som behovet av henne.

Det symboliska planet - se under Profilanalys, ss.221 - 223 och Komparativ analys, Animus/anima planet, ss.260 - 280

Det socio-kulturella planet

Som jag nämnde i början av kapitlets presentation, så återvänder Hurtle till den Sydneyska "upper class"-miljön, som han en gång tillhört. Detta sker via Olivias umgängeskrets, som består av advokater, läkare, boskapsuppfödare och utlänningar (s296). En umgängeskrets, som förmodligen inte skiljer sig så mycket vad gäller de allmänna värderingarna från den krets som familjen Courtney umgicks i. Med tanke på Mamans glädje över att Rhoda fick dela guvernant med Olivia (s.123) och att far Courtney tillhörde den minst ansedda gruppen, dvs. boskapsuppfödare (ss.257,269) är det möjligt, att familjen Hollingrake och sedermera Olivia stod något högre än familjen Courtney på den sociala rangskalan. Hurtles sociala roll i denna krets skiljer sig från att vara enbart betraktande (vilken den hade varit för Maurices och Nances vänner och bekanta), såtillvida att han nu deltar i någon mån i umgängeslivet. Som tidigare är hans attityd kritisk. Men kritiken framförs nu med en skarpare ironisk touch, vilken övergår ibland till komisk satir.

Olivias kvinnliga bekanta är kanske de som ironiseras skarpast i detta kapitel, t.ex. vid det tillfälle då Hurtle i väntan på Olivia, lyssnar på fruarna Trotter, Horsefall och Halliday (ss.247-250). Men även de manliga får sin beskärda del), t.ex. Mr Trotter, som har ett så tjusigt förhållande med sin Bentley och den sodomitiske akademikern, som anser sig vara den ende, som verkligen förstår Orestien.[1)]

(För övrigt nås den komisk-satiriska höjdpunkten på den Retrospektiva utställningen, där samtliga besökare - kända som okända -

---

1) Även senare ironiseras just akademiker; det är då misstanken slår Hurtle att någon "titteping archivist"(s. 442) skulle råka få upp ett spår beträffande Kathy under sina forskningsströvtåg för att liva upp vetenskapen med skandalhistorier.

I sin självbiografi berättar Patrick White, att han har slutat att träffa "the interviewers, the visiting professors, the thesis writers" (Flaws in the Glass, s.182). Skälet till detta är att de vill försöka finna mannen bakom verken. Men denne man känner Patrick White inte helt själv, eftersom han skriver under hypnos.

På sin 70-årsdag ställde dock Patrick White upp för en intervju - även på hösten samma år i Adelaide - i vilka han dock inte talar om sina verk.

ironiseras. Under Hurtles långsamma promenad genom denna fårskock (besökarna påminner honom om fåren i Mumbelong) får läsaren ta del av de olika gruppernas fragmentariska konversation.)

Redan i första kapitlet markeras Hurtles kritik mot det sociala spelet i såväl arbetar- som överklassen (s.56) vad beträffar de mänskliga relationerna. Denna dubbelriktade kritik återkommer i sjätte kapitlet, t.ex. vid beskrivningen över Heros tillfälliga hembiträde, som längtar efter att bli anständigt förslavad av sin lika osympatiskt beskrivna arbetsgivare (ss.338, 339) samt vid berättelsen om Soso, som behandlas lika känslokallt av såväl sina adoptivföräldrar in spe (dvs. Hero och Cosmas) som av sin biologiska moder i reservatet (ss.312, 314, 323, 324).

Trots att ironin är hårdare mot överklassens representanter än arbetarklassens, gör Hurtle dock inte något egentligt ställningstagande för eller emot någon av klasserna, vilket han också känner sig skuldmedveten för (s.290).

Om man över huvud kan säga, att han tar någon ställning, så är det för borgar- och överklasserna. För "all the inhabitants of Chubb´s Lane" (dvs. arbetarklassens representanter) medan däremot "ninetenths of Flint Street" (s.240) invånarna (dvs. borgarklassens representanter) betraktar honom som en kuf. Förhoppningen om att en tiondedel skulle anse något annat är således riktad mot en högre social klass, vilket i sig uttrycker en mindre negativ värdering. Dessutom är Olivia som representant för det översta skiktet av överklassen, den enda (med undantag för Kathy) som förstår hans konst.

Men även om kritiken innehåller små nyanser, så är den framför allt riktad mot hela samhället. Och liksom tidigare blir Hurtles sociala missanpassning en nödvändig förutsättning för hans personliga och konstnärliga frigörelse (se ss.76-77).[1)]

---

1) Riemer menar, att Hurtle till sist blir tvungen "to acknowledge that the phoney beau-monde of Harry and Alfreda is of importance to him, even though this manifests itself in a bitterly cruel jest when he forces Rhoda/.../to swathe herself in the furs he insists on buying for her" (Riemer, s.255).

Att Hurtle erkänner den Cortneyska miljöns betydelse råder inget tvivel om. Som jag tidigare visat, målar han för att bli fri från det förflutnas makt. Men det handlar inte om hans förhållande till Mamans beau-monde utan om hans rädsla och beroende av

(fortsättning nästa sida)

Även nu ställs framför allt kvinnornas (i kapitel 1-3 är det mamma Duffield och Maman, i kapitel 4 Nance), dvs. Olivias och Heros sociala anpassning som kontrast mot Hurtles i det närmaste obefintliga.

Ytterligare en liten kontrast utgör de olika samhällsmönster, som Olivia respektive Hero anpassar sig till - m.a.o. det australiensiska med svärmeri för "hemlandet Europa" och en god engelsk accent samt det grekiska med ödesdyrkan, gudstro och masoschism som permanenta beståndsdelar.[1)]

(fortsättning not 1 från föregående sida)

Maman och den verkan, som denna relation har för hans konst och liv. Vad gäller hans önskan att låta Rhoda bära päls står den för hans slutgiltiga kamp att acceptera "det farliga" hos sig själv, dvs. sin kvinnlighet. Mamans beau-monde vägrar han in i det sista att acceptera. Som exempel på detta är hans asociala beteende vid den Retrospektiva utställningen, som är höjdpunkten på hans "sociala karaktär". Då ser han, som jag tidigare nämnt, den hyllande beundrarskaran som fåren han minns från Mumbelong (s.530). Och alla är inte bara enfaldiga - utan de flesta avslöjar former som är heraldiska i sin grymhet.

1) Påståendet att ödesdyrkan, gudstro och masoschism skulle vara något specifikt grekiskt är utifrån Patrick Whites egen utsaga. Den grekiska ödesdyrkan och masoschismen tar han upp ett flertal gånger i sin självbiografi (ss.101, 118, 157, 162) och gudstron tar han dessutom upp i en tidigare intervju, där han säger "I don't think any Greek Orthodox ever rejects God whatever the more sophisticated ones may tell you" (A Conversation with Patrick White, s.142). En uppfattning som överensstämmer med Heros - "you don't have to scratch a Greek very deep to find it (dvs. att han/hon är religiös) (s.297).

Jag har svårt att föreställa mig, att så allmänmänskliga företeelser som ödes- och gudstro och än mer masoschism skulle vara något specifikt för greken. Men eftersom det överensstämmer med Heros mönster och min kunskap om det grekiska samhället är ringa, accepterar jag Patrick Whites åsikt - men med ovanstående reservationer.

II. FÖRTYDLIGANDE

PROFILANALYS - en psykoanalytisk litteraturvetenskaplig metod .

Som jag nämnde i min skiss (se s.21), kallar jag andra fasen i tankemodellen för förtydligande. Här ska tolkaren med hjälp av de litteraturvetenskapliga metoderna och/eller någon annan vetenskaplig metod ytterligare kunna abstrahera sig från sina upplevelser av och i det litterära verkets värld, genom att han/hon fokuserar andra - utifrån associationsanalysen funna och/eller valda - förutsättningar, för att genom dessas intentionsanalys nå fram till evidenta tolkningar.

Som första litteraturvetenskapliga metod valde jag den, som brukar kallas för den psykologisk/biografiska. Av skäl, som nedan redovisas, ville jag använda mig av en ur psykologisk synvinkel adekvat metod. Jag beslöt att göra en fallbeskrivning över Hurtle och för denna ansåg jag den psykoanalytiska referensramen vara den lämpligaste.[1)]

De avgörande skälen till min användning av denna psykoanalytiska profil som en litteraturvetenskaplig metod är följande: möjligheten att förstå det litterära verkets värld (och dess författare) blir större genom ett koncentrerat studium av verket självt än genom jämförelser av liv och dikt, därför att det litterära verket till skillnad mot det biografiska materialet representerar något helt. Ur den psykologiska synvinkeln är dessutom ett sådant fragmentariskt material oftast otillräckligt och som konsekvens av detta kommer det litteraturvetenskapliga resultatet ofrånkomligen att bli bristfälligt.

Resultatet av den psykologisk-biografiska kunskapen framställs

---

1) Förebild till min profilanalys har varit Anna Freuds The Adult Profile (ur The psychoanalytical study of the child, ss.9-18), vilken är en metapsykologisk bedömning av en vuxen personlighet.

ofta som slutsatser baserade på kausalförklaringar - dvs. utifrån det av forskaren samlade biografiska materialet drar forskaren vissa slutsatser för att förklara de litterära verken eller utgår han/hon från de litterära verken och söker förklaringar i det biografiska materialet. I bägge fallen handlar det om att ge plausibla kausalförklaringar. Men har f ö r s t å e l s e n för och k u n s k a p e n om det litterära verket ökats?

Till en del. Jag vill inte säga, att biografiska kunskaper om en författare är onödiga - tvärtom, de tillhör tolkarens nödvändiga förutsättningar, som han/hon måste fokusera och reducera för att nå fram till en större evidens i sina tolkningar. Men använder forskaren denna kunskap för att göra kausalförklaringar mellan författarens liv och verk eller sammankopplar han/hon någon psykologisk teori och använder denna att göra subsumptiva förklaringar med, ja, då kan resultatet bli otillfredsställande.[1] Självklart utvecklar den biografiska kunskapen - som all annan kunskap - tolkarens Habitus, vilket får den sannolika konsekvensen, att tolkaren lättare kan uppleva vissa händelser i det litterära verkets värld.[2] Och i den mån textens betydelse kan bli tydligare genom att tolkaren sätter den i samband med författarens liv bör sådana referenser ingå i tolkningsarbetet, eftersom sambanden med författarens liv liksom hans/hennes övriga verk utgör det litterära verkets transtext.

---

1) Hempel & Oppenheims subsumptiva förklaring går ut på att man logiskt deducerar beskrivningen av en händelse (explanandum) från beskrivningarna av regelmässigheten och utgångsbetingelsen (explanans). I praxis kan dock en subsumptiv förklaring bli komplicerad, eftersom det kan vara nödvändigt med flera beskrivningar av utgångsbetingelse för att kunna deducera explanandum (Radnitzky, Contemporary schools of metascience, s.67f).

2) Den biologiska kunskapen om Patrick Whites vistelse i England (dit han skickades som 13-åring, för att gå på college) och om hans emotionella svårigheter att lära sig en ny engelska för engelsmännen, som såg ner på hans australiensiska lika mycket som australiensarna senare skulle förundras över hans engelska, gör det lättare att förstå sambandet mellan Hurtles två mycket olika miljöer ur social synvinkel. I sin självbiografi skriver Patrick White bl.a. följande: "The Better Classes - the Lower Classes: The English - the Australians...generalisation and juxta posing are tempting games. What makes a situation funny to an Englishman and cruel to an Australian?" (Flaws in the Glass, s.33).

Vidare - psykoanalysens representanter har refererat och hämtat kunskap om människan just från de litterära verken.[1] Är det inte då vettigt, att litteraturvetaren använder psykoanalysens teorier som en hjälpvetenskap?

Varför mitt val föll just på psykoanalysen är; dels för att jag anser dess teorier vara de mest djupgående och omfattande för att kunna belysa en viss personlighetskaraktär, dels för att "The practice of psychoanalysis can be pursued as scientific research, as a method with knowledge-values and hermeneutic and emancipatory knowledge-constitutive knowledge-interests" (Lesche, The relation between psychoanalysis and its metascience, s.26). Som sådan skiljer den sig från beteendevetenskap i det avsendet att den tillhör humanvetenskaperna och inte naturvetenskaperna.[2]

---

1) T.ex. Karen Horney i Den neurotiska nutidsmänniskan och Frieda Fromm-Reichmann i Intensiv psykoterapi refererar till Shakespeare och Dostojevsky. Men framför allt Freud själv - Oidipuskomplexet har ju fått sitt namn efter Sofokles drama!

2) Vissa kritiker(t.ex. Kernberg, Gill, Goldberg och Rubinstein) av Freuds metapsykologi menar, att Freud arbetade på två forskningsuppgifter. 1. den kliniska psykoanalysen, som har att göra med intentionalitet och mening, och därför uppenbarligen styrs av någon fenomenologisk-hermeneutisk världsuppfattning. 2. metapsykologin, som sysslar med det fysikaliska substratet och styrs av naturvetenskaplig världsåskådning.

Som Lesche visat har denna kritik inte fattat, att psykoanalysen är en hermeneutisk process med en kvasinaturalistisk fas och inte sett metapsykologins väsen och plats i den senare. Freud har "constructed psychoanalytical quasi-explanatory systems (psychoanalytical clinical theories) based on the model of explanatory systems in the natural sciences, which are to be adopted in order to make conjectures about the intentions of actions which are not understood in purely hermeneutic terms. Metapsychology is the metatheory of these quasiexplanatory systems. These metapsychological theories and sentences are not descriptive: they neither refer directly to physical reality nor to psychic reality. Some of the models are borrowed undressed from natural sience and then attired in intentional psychoanalytical concepts." (Lesche, The Relation between Metapsychology and Psychoanalytic Practice, s.69).

Vad som är gemensamt för en ren psykoanalytisk situation mellan analytiker/analysand och en litteraturvetenskaplig psykoanalytisk situation mellan tolkare/text är såväl det hermeneutiska som det dialektiska kunskapsintresset.[1)]

Tolkningen av alla mänskliga kulturprodukter är dialektisk. Därför kan, menar Ingarden, ett litterärt verk i århundraden framträda "in solchen verdeckenden, es verfälschenden Konkretisationen zur Ausprägung gelangen, bis sich endlich jemand findet, der das Werk richtig versteht und adäquat erschaut und anderen dessen echte Gestalt auf diese oder jene Weise zeigt"(Ingarden, Das Literarisches Kunsrwek, s. 363). Litteraturvetarens främsta roll är, enligt Ingarden, att vara förmedlare av nya konkretisationer av det litterära verket och att belysa den dialektiska processen. (jmfr Gadamers åsikt - se not 1, s. 13).

Vad gäller själva tolkningssituationen i psykoanalys och litterär psykoanalys skiljer den sig såtillvida, att tolkaren till skillnad mot analytikern inte kan få sina gissningar/hypoteser mottagna av verket som av analysanden. Därför har jag i min profilanalys framställt flera möjliga tolkningar med utgångspunkt från de psykoanalytiska teorierna.

Den rena psykoanalytisk/vetenskapliga metoden rättfärdigar interpretationen av psykoanalytisk förståelse, som analytikern vunnit direkt hermeneutiskt eller gissat med psykoanalytisk "kvasiförklaring", dvs. med hjälp av psykoanalytiska teorier och dessa är "in their turn constructed with metapsychology" (Lesche, The Relation between Metapsychology and Psychoanalytic Practice, s.71). Sett ur vetenskapsteoretisk aspekt har den psykoanalytisk-litteraturvetenskapliga metoden samma föreskrift, samma rättfärdigande, samma rationalitetsprincip och samma värdeomdöme som den psykoanalytiska.

Och skillnaden, som jag ovan berört, kan inte påverka metodens

---

1) Ren psykoanalys skiljer sig från psykoanalytisk terapi främst vad gäller värdeomdöme; det förra har ett emancipatoriskt kunskapsintresse medan det senare styrs av ett hälsovärde (Lesche & Stjernholm Madsen, Om psykoanalysens videnskabsteori, ss. 40-54).

effektivitet (förutsatt att litteraturvetaren kan tillgodogöra sig de psykoanalytiska teorierna och den psykoanalytiska metoden på ett adekvat sätt).

Vilka litterära verk kan man använda sig av med en psykoanalytisk-litteraturvetenskaplig metod? Alla - förutsatt att författaren ger tillräckligt material om den fiktiva personen, som tolkaren vill analysera. En psykoanalytisk litteraturvetenskaplig metod är inte tidsbegränsad - psykoanalysens teorier handlar ju om människan, oberoende av en speciell tidsmiljö. Men beslutar sig tolkaren för att till exempel göra en profilanalys över en figur hos Shakespeare eller Goethe är det givetvis en självklar förutsättning att tolkaren sätter sig in i de dolda styrfaktorer (bl.a. världsåskådning, historiska sammanhang) som kan tänkas ha styrt författaren i fråga.[1)]

Är möjligheten att analysera en fiktiv person densamma som en levande? Givetvis - den fiktiva personen är ju en mänsklig kulturprodukt. Men för att tillfredsställande kunna besvara frågan, vill jag klargöra den fiktiva personens ontologiska status. Enligt Ingarden tillhör den fiktiva personen "dem Typus des realen Sinns", och den uppträder "im literarischen Werke in einem Realitätscharakter auf, wenn der auch dem Leser gewöhnlich nicht explizite zum Bewusstsein kommt"(Ingarden, Das Literarisches Kunstwerk, s. 233). Visserligen kan och ska denna realitetskaraktär inte helt identifieras "mit dem Seinscharakter der wirklich existierenden realen Gegenstände"(a.a., s. 234). Men, fortsätter Ingarden, att påstå att den av författaren framställda fiktiva personen "überhaupt keinen Realitätscharakter besässen oder etwa den Charakter eines anderen Seinsmodus/.../ annähmen"(ibid)vore naturligtvis fel. För även om den fiktiva personens existenskaraktär är transparent, så förlorar den inte

---

1) Vad beträffar tidsavståndet ser Gadamer det som en både positiv och produktiv faktor för en ökad förståelse. Det mest väsentliga, menar Gadamer, är att forskaren är medveten om sin egen historicitet och dess betydelse för hans tolkning av det förgångna - att han ser sin egen horisonts utveckling och sammansmältning med det förflutnas horisont. Detta för att kunna göra sig fri sin egen tids fastlåsta fördomar om historien (Gadamer, Wahrheit und Metode, s.277).

sin realitetskaraktär. Diktarens stora konst ligger just i att kunna framställa en persons psykiska tillstånd och karaktärsdrag i sådana sakförhållanden, att "die Erlebnissituationen und Ansichten, in welchen sich die betreffenden psyschen Realitäten offenbaren, bestimmt und in ihrer Präsentationsfunktion dem Leser aufgezwungen werden" (Ingarden, Das Literarisches Kunstwerk, s 293).

Slutligen - att exakt kunna precisera några frågeställningar före profilanalysen fann jag svårt att göra. Men frågor som jag hoppades kunna få svar på var sådana som:

- Vilka störningar kan man anta, att Hurtle har haft i sina psykosexuella stadier?
- På vilket sätt har det predestinerat hans handlingar som vuxen? och på vilket sätt framträder det?
- Vilka försvarsmekanismer använder han?
- Motsvarar det historiska, det måleriska och det visionära planet det medvetna, förmedvetna och det omedvetna i Freuds strukturella teori?[1)]

---

1) Denna fråga var baserad på min biografiska kunskap om Patrick Whites intresse för Jung - se s.36. Men i detta fallet ledde min biografiska kunskap mig på villovägar. Profilanalysen visade nämligen att så inte var fallet.

I. BESKRIVNING

Hurtle är något över medellängd (s.238), ordinär kroppsbyggnad (s.169) och har blåa ögon (s.22). Han är ganska vårdslös med sitt utseende, uppträder ibland i fläckiga byxor (s.170,260) och utan skor (s.207,322) men kan även klä sig i skräddarsydd kostym (s.246). Han uttrycker sig synnerligen väl. För närvarande försörjer han sig som konstnär och har nått internationell berömmelse (s.237). Utöver relationerna med Hero och Olivia har Hurtle inga vänskapsrelationer. Han har nått en ålder av cirka 40.

II. FAMILJEBAKGRUND (FÖRFLUTET OCH NUTID) OCH PERSONLIG HISTORIA

Förflutet

Hurtle växte upp i en fattig familj. Fadern sålde tomflaskor och modern var tvätterska (s.6). Han var det tredje barnet i en skara av sju syskon (s.5).

Modern beskrives som aktiv i jämförelse med fadern. Det var också moderns önskan (s.45) och beslut (s.59) att sälja Hurtle till den rika familjen Courtney. En "försäljning" som hon genomdrev mot faderns svagare vilja (s.59-63).

Pga. sin brådmognad fick Hurtle en favoriserad ställning hos modern i förhållande till de andra syskonen (s.7). Av dessa berättar han endast om den äldsta systern, en utvecklingsstörd broder samt hans yngre broder.

Konstellationen mellan makarna i hans nya familj är så gott som identisk med hans tidigare. Maman (Mrs Courtney) beskrives som familjens och hemmets överhuvud. Liksom modern var hon aktiv, men pga. sin socialt mer gynnade ställning riktade hon sin aktivitet uteslutande åt barnens uppfostran, klänningar, välgörenhetsställningar och "flickorna" (dvs. tjänstepersonalen) i hemmet "Sunningdale".

Far Courtney, f.d. fårfarmare (s.92) beskrives som en godmodig och obildad man (s.49) i jämförelse med Maman.

Rhoda, hans nya syster, är invalidiserad. Hurtle beskriver henne som hysterisk (s.97) men framhåller också betydelsen av hennes förmåga att förstå honom (s.105).

Även i detta syskonförhållande var Hurtle den favoriserade. Bägge föräldrarna hyste stora förväntningar på honom(ss. 10, 81) och satsade mycket på hans utbildning.

Som sextonåring deltog han som frivillig vid krigsfronten i Europa (s.151). Under denna tid besvarade han aldrig några brev från sin familj (s.159) och har sedan dess inte haft någon kontakt med dem. Genom ett av Rhodas brev fick han kännedom om far Courtneys död (ibid) och genom ett brev från kokerskan blev han informerad om att han och systern hade lämnats arvslösa (s. 151).

Tillbaka i Sydney började han arbeta som diskare (s.162) och senare som städare (s.180) samtidigt som han ägnade sig åt sin konst. Han levde i ett litet hus, som han hade byggt själv (s.195) utanför staden. Under denna tid hade han ett förhållande med Nance - en prostituerad som gav honom då och då lite ekonomisk hjälp (s.175). Något senare fick han kontakt med konsthandlaren, Mr Caldicott (s.293) som blev hans agent och vän.

Båda dessa vänner är nu döda - Nance dog genom självmord (s.229) och Mr Caldicott pga. sjukdom (s.237).

Nutid

Hurtle bor i ett av Sydneys bättre förortssamhällen (s.234). Han har det bra ekonomiskt och har, efter en tid av total social isolering fått kontakt med sina tavlors första köpare, Olivia (s. 244). Hon visar sig också vara en av hans f.d. ungdomsvänner (s.25). Hemma hos henne har han deltagit på några middagsbjudningar. Genom hennes förmedling har han kommit i kontakt med Hero (s.283), hustrun till en rik skeppsredare. Med henne har han haft ett förhållande som varade under en kortare tid.

Personlig historia

Ingenting är känt om hans tidigare utvecklingshistoria. Hurtle

har vuxit upp i två socialt mycket olika miljöer. (Om trovärdigheten i detta återkommer jag senare efter denna redogörelse).

Betydelsen av en god ekonomi upplevde han starkt i sin första miljö. "I would give away any of my children, provided the opportunities was there. Blood is all very well. Money counts"(s.45), hörde han modern säga till fadern, då föräldrarna trodde att han sov.

Åtskilliga gånger var han vaken och hörde föräldrarnas säng gnissla (s.44) och hur modern beklagade sig över faderns sexuella behov (s.59). Hos sin nya familj bevittnade han en gång Mamans och far Courtneys samlag (s.105).

Trots syskon var han oftast ensam eller tillsammans med modern. Han brukade teckna redan som liten - senare understödde Maman honom genom privatlektioner. Som tjuguåring började han på allvar att måla och har alltsedan dess ägnat så gott som hela sin tid åt detta.

III. MÖJLIGA SIGNIFIKANTA OMSTÄNDIGHETER I OMGIVNINGEN

1. Moderns/Mamans personlighet och hans starka bindning till henne.
2. Bevittnandet av hans föräldrars samlag och separationen från hans första familj.

IV. BEDÖMNING AV DRIFTERNA OCH JAGETS OCH ÖVERJAGETS POSITIONER

A. DRIFTERNA

1. Libido

(a) libidinös position

Hurtle har i sina tidigare två förhållanden inte uppträtt i en aktivt manlig position. I umgänget med Nance, var det hon som klädde av honom (s.166) och som tog ledningen (s.167). Något som Hurtle i början kände en viss lättnad över, men som han senare upp-

levde som om hon kastade sig över honom för "her own purposes" (s.167). Nance avgjorde inte bara hur utan även när de skulle ha samlag (s.178) med ett undantag (s.208).

I sitt förhållande till Nance visade Hurtle både osäkerhetskänsla (s.167) och ambivalens (ss.188,190). Han upplever troligen också rädsla för impotens. Detta kommer fram t.ex. vid minnet av Nances bröst- "those had accused him most of the time" (s.255).

Ungefär tio år senare inleds förhållandet med Hero. Hurtle intar åter igen den feminint passiva positionen. Det är Hero som kastar sig över honom och drar honom girigt med sig till soffan (s.316). Däremot är han mindre osäker. Han flyr henne inte utan blir själv också "ravenous" (s.317). Av hans tidigare ambivalens finns inte heller så mycket kvar.

De huvudsakliga källorna till störningen inom detta område kan avgränsas enligt följande:

(i) Homosexuella komponenter i Hurtles bisexuella konflikt.

Samtidigt som Hurtles förhållande med Nance håller på att ta slut, tar Hurtle kontakt med Mr Caldicott. Denna relation liknar från början till slut blott och bart en affärsförbindelse mellan konsthandlaren och hans protegé. Men Hurtle minns honom senare som en vän, som hade hållit fast vid honom "for the wrong reason" (s. 237), nämligen av kärlek. Men Hurtle hyste dessa misstankar långt tidigare.

Hurtles uppträdande vid Mr Caldicotts första besök var aggressivt utmanande (s.197f). Senare erinrar sig Hurtle, att han hade beslutat "to receive his guest bare footed, to offend his sensibility" (s.207). Under besöket iakttar Hurtle med tillfredsställelse den "disapproving admiration" (s.198), som hans slarviga kläder och hygien väcker hos Mr Caldicott. Denne lägger till sist sin hand på Hurtles ena lår. Mr Caldicotts rädsla för denna "slight indiscretion" (s.198f) får Hurtle att känna sig vänligare stämd (s.199) och han önskar, att han kunde ha hjälpt Mr Caldicott.

Såväl denna altruistiska önskan som hans medkänsla för Mr Cal-

dicotts skuldkänsla står snarare som uttryck för Hurtles egen bortträngda önskan och sin på Mr Caldicott projicerade skuldkänsla över detsamma. För strax efter tar han konjaksflaskan och slänger den i ravinen."he was demonstrating against an emotional state of his own" (ibid), dvs. mot den skuldkänsla som hans bortträngda önskan nu överraskades av.

Mr Caldicott kommer inte på flera besök utan skickar brev och checkar i stället. De förra river Hurtle sönder och de senare löser han in med skuldkänsla. Denna såväl som hans libidinösa känslor befriar han sig ifrån genom att projicera dem på Mr Caldicott. För samtidigt som han fantiserar om Mr Caldicotts "blue-white limbs" (s.218) slår honom den tanken att Mr Caldicott kanske uppger sig själv som köpare till hans tavlor för att dölja sina skumma avsikter.

(ii) Fantasier om att bli kastrerad

Hurtles kastrationsfruktan som bestraffning för onani tar sig uttryck i hans tvångsmässiga iakttagande av tänder, drömmar och självporträttet Doppelgänger.

Det första som han nästan uteslutande lägger märke till hos andra är deras tänder.[1] Denna koncentration på tänder tolkar jag som en rädsla att bli biten och/eller kastrerad som bestraffning för onani med oidipala fantasier.

---

1) T.ex. han ser ljusstrimman spela "at the gold" (s.163) i Nances "open mouth" (ibid). Hon skrattar "through her blunt, wide-spaced teeth" (s.205). Saliven glimmar ut mellan Mr Caldicotts "exquisitely oval teeth" (s.208). Mr Cutbush visar "ingratiating teeth" (s.238). "The lady of the amethyst" fuktar "her sallow teeth" (s.283). Heros tänder verkar "short, and strong, and real" (s.286). Miss Anderson har utstående tänder, som glänser "transparent and reckless" (s.293). Olivias tänder förvandlas till "those of a little girl, with minute bubbles between them" (s. 274f). Av alla tänder ägde far Courtney de bästa: de var "very good; they never had anything wrong with them" (s.88). T.o.m. solskenet äger "glass-teeth" (s.229). Hurtles förändrade attityd mot Hero beskrives också via hennes tänder - jmfr not 1 ,s.143. Jag skulle kunna ge ännu flera exempel men avstår av utrymmesskäl.

Tiden före målandet av Doppelgänger har han onanerat. Skuldkänslan över detta visar sig, när Nance överraskar honom med sin ankomst (s.200). Han känner sig "resentful, nauseated: under it all frightened" (ibid). Efter hennes besök fortsätter han att onanera (ss.206, 214f).

Att hans fantasier har handlat om Maman, framträder vid det tillfälle då han är hemma hos Olivia och betraktar sina klippmålningar. Då förvandlas en av dem "in his mind´s eye into a configuration of large, soft passive breasts" (s.255). Att det ursprungligen kan vara Mamans bröst han har tänkt på, kommer också fram. För vid tiden för onanin reflekterar han över, att "He hadn´t screwed the Maman in Nance, but might/.../for the experience" (s.214).

Därefter sätter han igång med Doppelgänger fast besluten att ge sig själv samma behandling som han utsatt andra för - "it was only fair that he, too, should come in for it" (s.215). Han vill vara rättvis, hederlig. Eller han känner för att göra upp med sin skuldkänsla över sina perversioner i ett självporträtt. Under själva målandet kommer far Courtneys förmanande ord om rakknivarna (ibid) och han minns hur far Courtney "grew so steamy with imagination you watched the blood/.../arrested on severed fingers" (ibid).

Det är Hurtles egen upphetsning fantasibilderna avslöjar. För vad "you" (=Hurtle) ser är endast en produkt av hans fantasibilder och inte far Courtneys. Men det är inte sitt ansikte han ser nedblodat, trots att fjunet på hans haka "shivered to feel the steel" (ibid) utan "severed fingers". Hans rädsla är så stor, att han ersätter tanken på sin avskurna penis med fingrar i fantasin.

Att just denna barndomsfantasi dyker upp nu har ett tydligt samband med hans tidigare masturbation och hans vilja att bli fri sin skuldkänsla över detsamma. Det är överjaget som har slagit till och överräckt detta minne. Han hör far Courtneys ord: "t h e d i s h o n e s t y o f d o i n g t h i n g s b e h i n d m y b a c k" (ibid).

Det förefaller inte troligt, att det ohederliga skulle stå endast för det olovliga att ta rakknivar, snarare är att han då

som vid det senare tillfället tänkte på sin olovliga masturbation - jmfr händelsen i kyrkan som utspelades i Hurtles tidiga adolescens. (s.120).

Hurtle minns också "the ease with which the blade had carved through the strop" (s.213). Denna ögla för tankarna till en annan ögla, nämligen "the leather loop at the end of the bone-handled crop" (s.88) , som far Courtney hade pryglat honom med på order av Maman som bestraffning för hans förstörelselusta (ibid). Bestraffningen gällde hans målning på väggen, som föreställde Mr Shewcrofts halshuggna kropp (s.86).

På Doppelgänger är han kastrerad - först utan tänder "his didn´t appear in the portrait, only in the glass" (s.214), senare utan penis "the holes for tivitation by lipstick and tongue and prick (s.225) men nu med tänder. Om detta återkommer jag under Magiska fantasier.

En möjlig tolkning av att han har kastrerat sig själv på Doppelgänger kan vara att han har utverkat den bestraffning som han omedvetet fruktat och fruktade för sin onani. Det kan också vara ett infriande av en infantil önskan att bli befriad från något som han uppfattar som en självständig del på och inte av sig själv. - se under IV.2. Aggression.

En annan tolkning är den, att han söker en kvinnlig identifikation som resultat framför allt av en negativt löst oidipalkonflikt men även av en ofullgången individuation-separationsprocess. Vad som talar för det förra är hans passivt, feminina position i libidinösa sammanhang.

En fjärde tolkning (och den som jag finner mest evident) utgår ifrån hans

(iii) Magiska fantasier om phallos

Teckningen som han ritar som liten kvällen innan han ska fara till Courtneys, föreställer "Mumma´s hollow body, with the new baby sprouting" (s.64). Ovanför hänger kristallkronan och allra överst:

"the bow-shaped eye/.../Aiming its arrows" och som "was at the same time the target or bull´s eye" (s.64). Hurtle var vid denna tidpunkt avundsjuk och svartsjuk på sin nyfödde broder (s.56). Men jag tror inte att teckningen skulle avbörda honom enbart från denna avund utan även mot avunden för moderskapet, för denna födelseavund kommer fram senare i den s.k. födseln av "his spiritual child" (s.387).

Kristallkronan är ett uttryck för hans phallos- och konstdyrkan, som i sin tur är ett försvar mot de aggressioner han känt över att bli utestängd från föräldrarnas samliv. På kvällarna låg han ju och lyssnade på hur "the bed with Mumma and Pa continued creaking, sniffling, sighing" (s.44).

Första gången han ser kristallkronan är hos Courtneys på besök med sin mamma. Under kristallkronan upplever han "his other world: of silence and beauty" (s.24). Han försöker rita av den i skjulet (s.33), men han vet, att "even if he had tried to explain" (s.34) skulle ingen förstå "his secret thing" (ibid), dvs. vad kristallkronan betydde för honom.

Långt senare vid tiden för umgänget med Nance, konstaterar Hurtle att;

> "what we wanted was/.../to shot at an enormous naked canvas a whole radiant chandelier waiting in his mind and balls" (s.187).

Kristallkronan är kniven (=penseln) i ögat, som han föddes med i ögat. (s.129) Och detta öga är "The Mad Eye" (s.64), som enligt modern "looks right through you" (ibid).1) Att moderns uttryck satte i gång hans magiska fantasier visar både ovan beskrivna teckning och andra berättelser. (jmfr ss.112, 113)

Det är "Ögat" som låter honom ana Mr Shewcrofts kommande öde (s.84) och genom Ögats makt får han ensam visshet. "If she (=Maman) only knew: what he had painted on the wall (=den halshuggna Mr Shewcroft) was the least of what he knew" (s.87).

---

1) Att penseln är lika med kniven framkommer vid ett flertal tillfällen. - se under IV.2. Aggression.

Det galna och allsmäktiga ögat tolkar jag som en symbol för en magisk fantasi om att kunna äga både det manliga och det kvinnliga. Eller för att bli och vara ägare till "the bow-shaped eye", dvs. för att kunna besegra kvinnan, måste han själv vara "the target, or bulls-eye" (ibid), dvs. bli gjord till kvinna, och samtidigt kunna sikta in "its arrows" (ibid), dvs göra sig till man genom kristallkronan, dvs. phallos´ eller/och konstens makt. På teckningen hänger också kristallkronan under ögat men ovanför modern/kvinnan.

Utifrån denna tolkning blir självporträttet Doppelgänger mer förståeligt. Detta anser för övrigt Hurtle vara "His only true achievement" (s.225). På Doppelgänger framträder hans alter ego utan penis, men med "womanly gyrating breasts" och betecknande nog med "jagged diagonal teeth" (ibid). Tvekade han tidigare om att ge den sådana i omedveten rädsla för kastration, har han nu målat dem desto mer hotfulla.

Min tolkning av Doppelgängers tänder är, att de uttrycker kastrationsfruktan utverkad av kvinnan, dvs. modern/Mamam. För när far Courtney pryglar honom förvandlas han till "a big heavy old hairy woman" (s.88) och vid slutet av sitt liv ser han "through an inherited comb" Mamans "discoloured, conspiratorial,at the same time vindictive teeth" (s.463).

Att äga kniven/penseln i ögat - att äntligen kunna befria sig från sin Allsmäktiga Moder är vad han längtar efter och vad han aldrig riktigt uppnår.

(iv) Fantasier om att bli skadad, vivisekterad

Tillsammans med Maman i London ser de i ett fönster en målad, vivisekterad hund, som han identifierar sig med (s.119). Upplevelsen sublimerar han genom en teckning (s.121).

Vid mötet med Hero undrar han om hans kärlek till henne ska "culminate on the operating table on a prearranged afternoon? (s. 294).

(v) Störningar pga. fixeringar vid det oral-sadistiska stadiet av den libidinösa utvecklingen; sexualiteten får ofta drag av"kannibalism".

Sexualiteten har en stark oral anknytning för Hurtle som han uttrycker i fantasier om andra och även om sin egen aktivitet. Som exempel på det senare: vid samlaget med Hero "he began to tear her breasts apart, to get at the flesh inside the skin/.../in a drought even the bitter seeds could be sucked and spat out" (s.317). Som exempel på det förra: "Only Nance smacked her chops over a life-giving diet of glutinous, smoking meat" (s.199).

(vi) Störningar pga. fixeringar och regression till den anala fasen/ Redogörelse och exempel under V. Bedömning av fixeringar och regressioner.

(vii) Störningar pga. fixeringar vid den oidipala fasen med negativ lösning av oidipalkonflikten / Redogörelse och exempel under V. Bedömning av fixeringar och regressioner.

(viii) Störningar pga. hans konflikter med den aggressiva driften över huvud - se under IV.2. Aggression.

(b) Libido distribution

(i) Cathexis av Självet[1)]

Hurtles uppfattning om sig själv pendlar mellan övertygad självkänsla som målare och starka mindervärdeskänslor som människa. Dessa kompenserar han med sina fantasier om att måla tavlor (s.162) och framför allt genom att måla. Tiden före han har flyttat till huset vid Flint Street i förortssamhället, dvs. innan han har nått internationell berömmelse (s.237), blir han ofta narcissistiskt kränkt framför allt av Nance. T.ex. över hennes kommentar om hans namn (s.163), hennes fråga vid det första samlaget (s.167) och hennes uttryck "you little bastard" (s.169).

Det skulle vara möjligt att säga, att Hurtle representerar en narcissistisk personlighetstyp med vissa störningar enligt Kohuts beskrivning av en sådan (Kohut, The Analysis of the Self,s.97). Dvs. hans narcissistiska jämvikt hålls upprätt av den idealiserade föräldraimagon och det grandiosa Självet. Vid störning av denna jämvikt regredierar hans grandiosa Själv och framträder i arkaiska former av grandör. Som exempel på detta är hans uppträdande mot Nance, t.ex. vid deras första möte (s.163-165) och samlag (s.166). Regressionen går vidare till autoerotism, t.ex. hans onani (s.171, 180, 200,213) och perversa aktiviteter - dvs. hans användande av klippor som erotiska objekt (s.206).

Men Kohut menar också, att det finns två oberoende, narcissistiska utvecklingslinjer, varav den ena går från autoerotism över narcissism och vidare genom förvandlingar av autoerotism till högre former.

(ii) Cathexis av objekt.

Hurtle har inte kunnat välja en sexuell partner för livet.

---

1) cathexis - grek. ord som betyder laddning.

Förhållandet till Nance domineras av störningar pga. fixeringar vid den orala fasen, som t.ex. rädslan att bli uppäten, slukad. Det fanns en viss önskan till varaktighet, uttryckt i hans undran om hon vill gifta sig med honom (s.183). I förhållandet till henne framträder starka anal-sadistiska drag och även regression till den anala fasen. Exempel på dessa presenteras under V. Värdering av fixeringar och regressioner.

I förhållandet till Hero finns ingen önskan till varaktighet. Den orala problematiken upprepas i annan form, dvs. de orala fantasierna har till en viss grad omvandlats till orala aktiviteter. (Exempel - se under IV.1.Libido). Däremot är de anal-sadistiska dragen inte så framträdande.

Hurtles attityd till faderskap är inte uppnådd. De infantila oidipala relationerna framträder starkast i förhållandet till Hero. Rädslan för hennes mans vedergällning uttrycks i målningen Infinity of Cats (s.321,326,327) och dröm om fadern (s.322). Efter färdigställandet av denna målning blir han medveten om, att han älskar "her cheated husband" (s.327). Men redan tidigare finns antydningar om hans intresse (s.293).

Som ovan berörts intar masturbering en central roll i Hurtles libidinuösa konflikter. Som en uppgörelse med sin rädsla för bestraffning av onani tolkar jag hans målning "Lantana Lovers under Moonfire" (s.238,243,265,305). På vägen hem tittar han upp på månen. "If he (=Hurtle) had exposed himself to someone he was only faintly disturbed" (s.241). Och samma kväll som han skissar på målningen, konstaterar han hur litet masturbering kan ge i jämförelse med tillfredsställd kärlek (s.242).

2. Aggression

Konflikter inom detta område hör till de väsentligaste problemen för Hurtle. Oftast uppträder de i samband med narcissistiska kränkningar. Aggressionen är i huvudsak uttryckt i fantasier och målningar. Men även dödsönskningar förekommer samt phallisk aggression. Som tidigare omtalats kallar Hurtle sina penslar för knivar. Den övervägande delen är riktad mot objektvärlden.

(i) uttryckt i målningar och teckning

Electric City föreställer Nance med avskuren ända och hängande bröst (ss. 181,191,255). Sin första vision till denna målning fick han efter att ha blivit narcissistiskt kränkt av Nance. (Tidigare exemplifierat) Här uppträder hans skaparinspiration som en väl fungerande försvarsmekanism. Vid ett senare tillfälle då Nance kritiserar målningen, upprepas samma dynamik. Han sublimerar sin aggression genom att "with his mind´s eye" (s.177) se "how he would take his drawing "Nance Spreadeagle"´(ibid). Lantana Lovers under Moonfire är ett annat exempel (se ss. 118 - 131). Förutom att den kan tolkas som en uppgörelse med hans skuldkänslor vad gäller onaniproblematiken, uttrycker den också en ohämmad aggression.

(ii) uttryckt i dödsönskningar

Nyinflyttad i sitt hus "up the line" överraskas han hallucinatoriskt av Mamans röst, och börjar damma med näsduken. Denna lydnadsreaktion inför mötet med det förflutna får honom att konstatera, att Maman "was probably dead" (ibid).

En gång under kriget såg han en fantasibild av "a patient black-polled bull giving at the knees, blood gushing from spongy muzzle" (s.154). Att den svarta tjuren står för far Courtney framkommer bl.a. genom Hurtles kommentarer om honom som "a slightly grizzled black-polled Angus" (s.142) samt som "his father of the Bland Bulls" (s.155).

(iii) uttryckt i anala fantasier

Vid Olivias sista besök hos honom förvandlas fantasibilden av

henne till " a large, costive, powdered arse" (s.332).

(iv) uttryckt i phallisk aggression

Hurtle är medveten om, att han uttrycker sin aggression i sin konst. För han slår dem "not with the tent peg but the paintbrush" (s.213). Ordet "tentpeg" är ett ord från hans barndom. På moderns fråga vilket ställe han läste i Bibeln, svarade han: "I´m reading how she smote him with the tent peg" (s.59) och han iakttar den rädsla som hans ord väcker.[1] Denna handling får ses i samband med vad Hurtle lite tidigare har upptäckt. Nämligen att modern inte direkt älskar honom mindre, men är irriterad över att hon förlorat "control of his thoughts"(s.10). Pronomenet "she" i meningen om bibeln avslöjar hans uppfattning om sin"phalliska" moder och antyder hans egna magiska fantasier. - jmfr Magiska fantasier.[2]

Vid målningen av Nance talar han om att hon blottar sig "to the knife she only half suspected" (s.180). Senare då Nance frågar om hans pengar (ett ämne som vållar honom konflikter, vilket jag återkommer till under V.Värdering av fixeringar och regressioner) kunde han "have felt insulted if he hadn´t been holding the knife to Nance" (s.190). Att han avser sin pensel i tankarna framkommer av hans svar "I sold a couple of painting" (ibid).

Onanisten i Lantana Lovers under Moonfire tänker han som en "crypto-queer grocer-councillor machine-gunning them (=de älskande)

---

1) Detta kan hänsyfta på berättelsen om Abimelek. När denne skulle bränna tornet, där allt folk var församlat, lyckades en kvinna ur mängden kasta ner en kvarnsten på honom, vilken träffade hans huvud. Dock, Abimelek bad sin vapendragare att sticka svärdet i honom, så att man inte skulle kunna säga, att han hade blivit dräpt av en kvinna (Gamla Testamentet, Domarboken, 9:e kapitlet, verserna 52-54).

2) Tent peg är den phalliska symbolen. "Phallisk" moder är ett begrepp, som förekommer ofta i analytiskt språkbruk och motsvarar den aktiva, dominerande modern, hon som upplevs "kastrerande" i verkligheten och som den penisförsedda på fantasiplanet (Mangs & Martell, 0-20 år enligt psykoanalytisk teori, s,107).

(s.243).

(v) uttryckt i phallisk aggression hos kvinnor

Vid visningen av Lantana Lovers under Moonfire uppfattar Hurtle Heros förståelse så hotande, att hon kunde "have shot him" (s.304). En tolkning är, att minnet över Nance uppväcker hans skuldkänsla och som bestraffning för denna, formar han Heros ord till en phallisk aggression - riktad mot sig själv.[1)]

Efter deras första samlag ser han henne "in the shape of a half-open jackknife" (s.319). Denna phalliska aggression riktad mot sig själv, tolkar jag här som ett uttryck för rädsla för kastrationshot. För på målningen "Loveact" riktar mannen "the death-blow" (s.329) mot kvinnan. Efter denna ångesturladdning börjar "The worm in him/.../raising its head" (s.334), vilket är det enda tillfälle, då Hurtle intar en aktiv position.

Vid händelsen med den unga flickan Muriel, som får ett epileptiskt anfall under en av Olivias bjudningar, heter det, att om han hade haft "the right knife, she might have planted it there and then in her turnip flesh/,,,/and risen laugning from the death which obsessed her" (s.272). Här framträder tydligt Hurtles inställning till phallisk aggression (=kniven), och rädslan för kvinnan (=rovkött) och sexualiteten (=döden).

(vi) riktad mot sig själv

Efter Nances död yxar han ned Doppelgänger (s.229). Det är den bestraffning han dömer sig själv till. (Jmfr hans dödsönskan tidigare mot Nance). Han kastar "the scarred monster" (ibid) ner för ravinen. Att lägga märke till är valet av adjektiv - "Monstera deliciosa" eller "The Delicious Monster" är namnet på hans egen penis. (s.167 se not 1, s.70).

---

1) Utifrån den tolkningen att de två älskande på målningen föreställer honom själv och Nance.

(vii) anal-sadistiskt uttryckt

Efter att ha blivit avslagen för andra gången av Olivia, läser Hurtle hennes brev ute på dasset, av den anledningen att "he had run out of paper" (s.278). Senare torkar han sig med det "not from malice, but because there was no other way out" (s.279).

Att det fanns en hel del "malice" är tydligt, för Olivias andra brev blir också ihopknycklat fast "the stiff, expensive paper resisted" (s.309). Och vid detta tillfälle framkommer inte någonting om toalettpapperets bestånd.

Om hans aggressioner mot Nance - se under V.Värdering av fixeringar och regressioner.

(xi) uttryckt i verbala provokationer

Ofta uttrycker Hurtle sin aggression verbalt i provokativt uppförande (t.ex. vid Olivias besök s.262 och hennes och Heros besök (ss. 301-307)) eller envishet t.ex. tillsammans med Hero (ss.319 320, 326), där den oidipala konfliktsituationen är starkast.

B. JAGET OCH ÖVERJAGET

(a) och (b) Jagapparat och Jagfunktioner

Det finns inga kända defekter i Hurtles Jagapparat och inga primära brister kan observeras i hans Jagfunktioner.

(c) och (d) Försvarsmekanismerna används mot libidinösa och aggressiva strävanden såväl som vissa smärtsamma affekter (skuld, mindervärdeskänslor, tillintetgörelse, kastrationsfruktan etc.).

Hurtle använder ett flertal försvarsmekanismer. Hans användning av bl.a. projektion har lett till vissa restriktioner och felaktiga bedömningar. Däremot är hans flitigt använda sublimeringar en stor tillgång för honom.

(i) projektion (uttryckt i projicerande fantasier)

Efter Nances kritik över hans målningar projicerar han sin egen aggressiva fantasi på henne och ser henne i en Goyanskt färgad vision (jmfr ss.45,46) där han projicerar sin aggression i form av en fantasi på Nance, och besvarar hennes av honom fantiserade fantasi med att överträffa den i oral aggression.

(ii) projektion och förnekande

Han projicerar sin egen önskan att ingå ett förhållande med Olivia på henne samtidigt som han projicerar sin rädsla för kastration "there was another one/.../offering her throat to be cut" (s.256) men "he wouldn´t accept the invitation to a second murder" (ibid). Två gånger senare (s.267,276) avböjer Olivia hans inviter till ett förhållande.

(iii) identifikation med andra målare

Strax innan han går hem till Nance tränger han bort sin rädsla genom att "concentrate on a Poussin he had seen in the Louvre: solid enough evidence of the painter´s own infallible will" (s.165).

Exemplet med Goya (se ovan) kan även hänföras hit. För övrigt en målare som han redan tidigare sökte identifikation med (s.140).

(iv) identifikation med far Courtney

Han väljer att bygga sitt hus "up the line", för det påminner om Mumbelong (s.184), där han som ung pojke var tillsammans med far Courtney (ss. 92-96)

Han känner sig osäker inför mötet med Olivia. Efter tvekan om han ska gå eller inte tar han på sig "a suit by Benson (late of Holy & Edwards, New Bond Street)" (s.246). Hans far köpte alltid sina kostymer från England. (s.88)

(v) identifikationen med fadern

Några dagar efter "kattdrömmen" (s.322) bestämmer han sig för

att åka till Hero. Att han väljer just en lördag är "shades of Pa" (s.323). Här är det ett försvar mot hans mot fadern uppväckta aggression genom drömmen.

(vi) identifikation med de angripna

Olivia upplyser Hurtle om att Heros hund är sjuk (s.278) och Hurtle finner till sin överraskning att han har klottrat: " M y M a l t e s e d o g i s s i c k" (s.279). Min tolkning är, att hans identifikation med aggressorn är ett försvar mot hans egentliga identifikation, nämligen den med hunden. För senare, när hunden kommer på tal, kan han "see her, smell her, pink-eyed and shivering" (s.315). Det bakomliggande motivet till hans hundidentifikation är framför allt hans identifikation med den vivisekterade hunden i London - jmfr not 1, s. 123 och s. 270.

De dränkta katterna och Soso identifierar han sig också med (ss. 314, 323-324). Katterna återkommer i en dröm (s. 322), där han själv dränks med dem av fadern. Att han identifierar sig med dessa framkommer av faderns ord i drömmen (ibid).

(vii) rationalisering

"He would write to/.../them all, when he was less tired" (s.154, 166). Men han skrev inte.

(vii) rationalisering och intellektualisering

använder Hurtle i sin libidinösa konflikt med Nance. Om "he desired her sexuality was a matter of how far art is dependent on sexuality" (s.171). Detta är ett försvar mot narcissistiska kränkningar.

När han har förlorat sin familj, konstaterar han, att han saknar "the ultimate belief in the efficacy of family ties" (s.162).

(ix) rationalisering och bortträngning

förekommer vad gäller breven från Mr Caldicott och Olivia (tidigare nämnt under IV.2. Aggression).

Mr Caldicotts brev väcker skuldkänsla. Han river både brev och fotona av honom och Mr Caldicott "into little pieces, and began stumping with quick, febrile steps" (s.207). Det andra brevet river han också sönder (s.217) och konstaterar, att "this way had become a habit: he felt less obliged to answer them" (ibid). Mot Mr Caldicott försvarar han sig mot en libidinös konflikt, mot Olivia en aggressiv.

(x) isolering

Far Courtneys död (s.159) omtalas i ett brev. Hurtle säger ingenting om vad han känner - varken då eller senare - trots att han förut har talat om sina aggressiva drömmar och fantasier om honom. (s.154,156) - jmfr s. 269

(xi) vändning till motsatsen

Han är missnöjd över att han känner sig som en hallick. Men "he realized he was the prostitute: he was seducing Nance Lightfoot into giving him, not money, not her actual body so much as its formal vessel" (s.183). Senare kallar han henne för "Poncess" (s.192).

(xii) imitation

Olivias kritiska kommentar om hans fåfänga och sadism gör honom så trött, att det enda försvar han kan finna blir att han "gurgled and glugged inanely in the idiom used by the Davenport (=Olivias) world" (s.268).

(xiii) introjektion

"the women (=Hero och Olivia) /.../ had worked in him /.../ as compellingly as his original compulsion to paint" (s.302).

(xiv) avskärmning

Hurtle blir besviken över att Olivia inte har kommit för hans skull utan för målningarna. Han sätter händerna för ansiktet och konstaterar, att han kan "withdraw into the darkness of his hands"

(s.263). Där flyr han till tankar på den målning han just håller på med.

(xv) delning av kropp och själ

väljer han som försvar mot rädslan för kastration som bestraffning för onani. T.ex. "light was dusting the pelt of that lean animal of his body /.../ it owned him nothing but its captivity under a roof" (s.200).

Enligt Laing skulle detta kunna vara ett exempel på ett falskt och ett substanslöst jag (Laing, Det kluvna jaget, s.65).

Vad försvaret visar är, att han försöker befria sig från skuldkänslan genom att lägga ansvaret för skulden utanför sig själv.

(xvi) orala uttryck

Redogörelse och exempel under V. Värderingar av fixeringar och regressioner.

(xvii) sublimering

Vid libidinösa såväl som aggressiva konflikter målar eller tänker han på hur och vad han ska måla. (ss.168,169,180,189,190, 200,202,206,214,216,218,236,243,319,321,323).

(e) sekundära störningar och Jagfunktioner

Projektionerna (använda vid aggressiva konflikter med undantag för projektionen på Olivia) försvårar möjligheterna till en utveckling av hans relationer. De många identifikationerna bidrar också till detta.

Svagheterna kompenseras däremot rikligt av hans förmåga att kunna sublimera sina konflikter i sitt skapande arbete.

(f) Överjagets struktur

hos Hurtle är väl utvecklat och det förefaller mig vara ganska strängt. Strängheten kan vara resultatet av identifikationer med en krävande moder/Maman, som ville att han skulle leva upp till att vara och bli ett geni (ss.9,81,103).

Hurtle har skuldkänslor för den aggression han uttrycker om andra i sina målningar (s.121f). Dessutom har han skuldkänsla för sin exhibitionism (s.214f).

I sitt förhållande till Nance kan han varken godkänna sig själv som mottagare av pengar eller Nance som mottagare av hans kärlek. När han hallucinatoriskt hör Mamans röst, konstaterar han, att "it was about as close as Maman and Nance would ever come to meeting" (s.184). Mamans ande dyker upp ur parfymflaskan "accusing him of faithlessness" (s.210).

"The shade of Harry Courtney" sneglar på hans "dreadful suit" (s.212f) när han bestämmer sig för att inte gå till Mr Caldicotts bjudning. Troligen gäller "vålnadens" anklagelse snarare Hurtles bristande manliga identitet och de homosexuella komponenterna. Far Courtney återkommer även vid hans arbete med Lantana Lovers under Moonfire (s.243), dvs. hans försök till uppgörelse med sin onani-problematik.

I förhållandet till Hero kommer skuldkänslan fram över den oidipala rivaliteten med fadern/far Courtney i Cosmas (=Heros man) gestalt. Redan vid det första mötet talar Hurtle om Cosmas ögonlock, som verkar "particularly black" (s.282) - jmfr hans uppfattning om far Courtney som en "black-polled Angus" (s.142). Senare vid samtalet med Hero om de, på Cosmas befallning, dränkta katterna, ser Hurtle honom som "the shaggy god" (s.321) iakttagande katterna och deras "resigned struggles /.../ under his black, heavy eyelids" (s.320). Han drömmer, att fadern dränker honom tillsammans med katterna (s.322) och han börjar måla sin Infinity of Cats. På denna är Cosmas framställd som den dömande men till slut den av Hurtle dömde svarte Satrapen (s.326), vilket överensstämmer med hans tidigare fantasibild, där han ser yxan fälla den svarta tjuren (=far Courtney) (s.154) - jmfr ss.140 -141 .

Hurtles skuldkänsla och behov för bestraffning är så stort, att han omöjliggör så gott som varje positiv utveckling i sina förhållanden med Nance och Hero. Tillsammans med Nance upplever han t.o.m. biografväggarna som "agreeably negative" (s.188) och Hero omfamnar han vid tanken på "his own stillborn idea of the pure soul" (s.322). En idé som han redan vid deras första möte anser förkastlig, eftersom den troligen endast var "his invention" (s.298).

Hans skuldkänsla kan komma ifrån hans oförmåga att kunna ladda både libidinös och aggressiv drift mot ett och samma kärleksobjekt, dvs. ursprungligen modern/Maman. Att fadern/far Courtney inte har kunnat vara den mellanstation han behövde för att kunna befria sig från den pre-oidipala moderns kärlek, är troligt. En del av skuldkänslan kan också hänföras till den oidipala rivaliteten med fadern/far Courtney. Den förmodade negativa lösningen av Oidipuskomplexet förstärker hans identifikationsproblematik. Antydningar om hans underkastelse för far Courtney kommer fram i berättelsen om tiden i Mumbelong (ss.89-96). Det är också under denna tid han drömmer om att döda Maman (s.93) och som han beslutar sig för att bli målare (s.96). Detta beslut kan ses som ett uttryck för hans egen önskan samtidigt som det infriar moderns/Mamans förhoppningar.

C (A + B) DEN TOTALA PERSONLIGHETENS REAKTION INFÖR SPECIFIKA LIVSSITUATIONER, KRAV, UPPGIFTER, TILLFÄLLEN ETC.

Hurtles inställning till sexuallivet, som beskrivits ovan, omöjliggör hans möjligheter att kunna finna ett tillfredsställande samliv med någon över huvud. Hans karaktärssvårigheter försämrar även hans relationer till andra, t.ex. Olivia och Mr Caldicott.

Han har inga vänner och han är ensam i sitt arbete. I umgängeskretsen kring Olivia är han blyg och kritisk (ss.247-252). Några ansatser till att göra sig några nya bekantskaper, gör han inte (ss.269-272).

Hurtle går helt in för sitt arbete som ger honom en fullödig tillfredsställelse under själva skapelseprocessen.

Motgång i sitt arbete är han fullt kapabel att bära (s.212). Även visar han sig kunna ta motgången av det förlorade arvet (s.161) och den s.k. förlusten av sin familj (s.160).

V. BEDÖMNING AV FIXERINGAR OCH REGRESSIONER

Hurtle visar en hel del driftsaktivitet som hänför sig från de orala, anala och phallisk-oidipala psykosexuella faserna. Det är troligt, att denna aktivitet snarare är resultatet av starka fixeringar, som han fått under de genomgångna faserna än resultatet av senare regressioner. Hans orala och anala karaktärsdrag står i förgrunden och spelar en väsentlig roll genom hela hans utveckling. Vad gäller den phallisk-oidipala fasen finns det skäl att förmoda en negativ lösning av oidipalkonflikten. Tillsammans har detta skapat hans personlighet och konflikterna i hans vuxna liv.

I den libidinösa och aggressiva konfliktsituationen med Nance regredierar han tillfälligt till den anala fasen. (Vid det tillfället då han kladdar ner pannån med sitt eget träck,s.226).

Troligen har svårigheterna i den orala och anala fasen förvärrat den sexuella utvecklingen i de phalliska och genitala stadierna.

Sexuellt samliv betraktar Hurtle som något orent och ovärdigt:

> "Physical love/.../was an exhilarating steeplechase in which almost every rider ended up disqualified for some dishonesty or another" (s.292f).

> "After all, hadn´t they been flung together in the more humiliating figures of the trampoline? They had learned the secrets of each other´s underclothes" (s'357).

Denna uppfattning kan ha samband med hans tidigare bevittnande av föräldrarnas samlag och i synnerhet moderns beklagande över dess följder (s.59).

Orala

Hurtles misstro skulle enligt Erikssons utvecklingsteori kunna vara ett resultat av en negativ utveckling av den psykosociala krisen i den oral-respiratorisk-sensoriska fasen, där en positiv utveckling kännetecknas av tillit.

Hans misstro mot människor är genomgående och uttryckes i orala fantasier (s.163,176,199,285) och dröm (s.181). Han är rädd för att visa "glimmers of sensibility" (s.191). Han misstänker Nance för att vilja äga hans tankar (s.185) - jmfr hans liknande misstankar om modern (s.10). Han flyr Nance (s,188) och han hatar Olivia "whose detachment was a mask for a meddlesome nature, want to interrupt a life she couldn´t possible understand" (s.259) och han vänder ryggen åt Heros bröst (s.318) och han litar inte på någon (s.183).

Fixeringarna i denna fas är framträdande. Hurtle gråter inte, han gapar i stället för att uttrycka känslor (s.152). När han målar blir "his mouth furled in a juicy tunnel as though to sack up the milky tones" (s.246). Förtärandet av fisk och chips blir "a delicious orgy" (s.152).

Som försvar: "He had a strong desire to eat something before facing further hysterics" (s.330) och han "enjoy sucking the rinds" (s.243), därför att "it soothed him" (s.246).

I förhållandet till Nance känner han sig hotad att bli uppslukad (s.200) och uppäten (s.176) - se tidigare redogörelse under IV.1. Libido. Som garanti för sin integritet försöker han att avstå från den libidinösa glädjen och uppleva den i stället genom onani.

Vad som skiljer förhållandet till Hero från Nance är inte de orala fantasiernas art utan i stället när de framträder. I förhållandet till Nance uppträder de starkast efter deras första samlag (s.169) medan de dyker upp redan innan han ens har talat med Hero (s.285).

Det finns även en annan skillnad; i förhållandet till Nance är han oftast den hotade men mot Hero är han själv glupsk (s.377).[1)]

När han älskar blir han hungrig eller törstig. De undviker "to drink each other up", han suger "the scented, running juices" (ibid).

Hans orala fixeringar kan antas ha uppkommit pga. störningar dels i det autistiska stadiet (med tanke på hans rädsla att förlora sin integritet vid laddning av libidinös energi till ett objekt) och dels som ett resultat av en ofullgången individuation-separationsprocess.

Anala

Självständighet eller blygsel och tvivel är det positiva respektive negativa resultatet av utvecklingen i denna fas psykologiska kris enligt Eriksson. Det finns flera exempel på Hurtles blygsel och tvivel. Han skrattar (ss.168,264,302,304) eller fnissar (s.261) för att dölja sin blyghet - ett försvar för sin exhibitionism, som han har skuldkänslor för (s.215). I sällskap med flera är han blyg (s.249) och tyst (s.284). Han tvivlar på sin uppfattning om andra (s.299) och sig själv (s.253).

---

1) Det finns ett undantag vad gäller Nance. En gång blir hon "all flesh, his appetite for which was satisfied" (s.209).

Hurtles ambivalens framträder uteslutande i sociala, personliga sammanhang. Aldrig i hans arbete. Inför mötet med Olivia känner han osäkerhet och uttrycker sina ambivalenta känslor genom att låta två målningar utspela "en duell om hans vilja" (s.246). På så sätt vill han slippa undan ansvaret för beslutet om han ska acceptera Olivias inbjudan eller inte. På morgonen är han fast besluten att gå, men efter lunch bestämmer han sig för "after all to appear at Mrs Davenport´s" (ibid).

I umgänget med Olivia uttrycker han sin aggression i ett provokativt uppträdande (ss.275,301,307). Hans aggression kan även ta sig andra anal-sadistiska uttryck (ss.278,279) som t.ex. då "Delicacy" did not prevent him letting out the fart he had been preparing" (s.309) eller när han börjar "to crumple Olivia D:s literary letter" (ibid) för att torka sig med det.

I den libidinösa och aggressiva konflikten med Nance visar han en tillfällig regression. Nances ord "Like shit we have" (s.225) upplever han så konkret - som om "she made it spatter brown across his forehead" (ibid). Han går ut och kommer stinkande tillbaka för att "smear all that he repudiated in himself" (s.226) och kladdar det över sitt självporträtt Doppelgänger.

Analt uttryckt är också hans aggression i målningarna Electric City, Lantana Lovers under Moonfire och fantasibilden av Olivia (s.332).

Hurtles inställning till pengar spelar en väsentlig roll. När hans tavlor säljs upplever han det som om han blir köpt som specerier (s.237). Detta är en oral föreställning, men kombinationen med pengar är värd att notera. Han misstänker oftast, att människor vill tjäna pengar på honom. Nance vill investera i hans tavlor, vilket han upplever så hotande, att han "föredrar" konflikten med att vara hallick och älskare (s.180), dvs. Nance kan inte ge honom pengar för han kan inte ge henne kärlek.

Han samlar pengar (som substitut för kärlek) och roar sig med att fantisera om, vad han skulle kunna göra med dem (s.242).

Han är oftast smutsig och kladdig av färg - det senare även

när han inte behöver vara det. Och han provocerar gärna med sin klädsel, t.ex. vid Mr Caldicotts (s.207) och Olivias besök (s.275).

Phallisk - oidipal

Förhållandet till Hero avspeglar tydligast hans konflikter i denna fas. Här finns också oidipalkonfliktens triangel. Hero kommer från en utfattig "fin" släkt och är gift med Cosmas "bondemiljonären" - jmfr Maman och far Courtney - "a scoured grazier" (s.257).

Identifikationen med fadern/far Courtney uppenbaras dels i drömmen där fadern dränker honom tillsammans med katterna (s.322) och dels genom likheten i målningen Infinity of Cats mellan den svarta Angus Aberdeen tjuren (s.142) och den svarta Satrapen (ss. 282,326), far Courtney respektive Cosmas. Vad drömmen och målningen talat om är de oöverkomliga skuldkänslor, som Hurtle troligen en gång hade känt och som han nu känner inför sin roll i triangeln.

Trots att han inte bryr sig om Heros åsikt om Infinity of Cats måste han visa henne målningen "Loveact". Han känner hur "his heart was beating as it used to sometimes while he found the courage to speak the truth in front of Maman" (s.328).

Hero ser på Hurtle att han döljer "something horrible and degrading" (ibid). Han vänder tavlan på staffliet utåt. Vid Heros fördömande kritik upptäcker han, att den även framställer "an act of self-destruction" (ibid).

Vilken sanning ville han dölja? och varför såg han så skuldmedveten ut?

En tolkning är, att han ville dölja den "sanningen", att han älskade "her cheated husband" (s.327). Parallellt med hans fruktan för honom gick känslan, att han älskade honom. När han levererade Lantana Lovers under Moonfire som Hero hade köpt, röjde hans förvåning över Cosmas frånvaro även en viss besvikelse. (s.313)[1)]

---

1) Kuvertet från Cosmas associerar till kuvertet som far Courtney gav Miss Gibbons, när hon blev avskedad. "Father believed you would make everything good with a cheque" (s.110)

Hurtle ställer ideliga frågor om Cosmas till Hero som hon uppfattar som uttryck för svartsjuka. Vilket de givetvis också kan vara. Men på vem - Hero eller Cosmas? - jmfr Associationsanalys, ss. 145 - 148

Men varför såg han skuldmedveten ut? Här kommer nu hans störningar pga. den ofullgångna individuation-separationsprocessen in. Att önska sin moder/Mamans död innebar ju ett hot till förintelse, om han inte hade lyckats med separationen.

Hurtle "upptäcker" att han "dödar" Hero på målningen - jmfr hans dröm i Mumbelong, där han dödar Maman (s.93). Över sin omedvetna dödsönskan känner han skuld. Vid "upptäckten" känner han sig hotad till förintelse "he stood at the end of his life listening to rats scampering through an otherwise deserted house" (s.328) - jmfr Associationsanalys ss. 142,144,146.

"Loveact" avspeglar inte bara rester av hans oidipalkonflikt med negativ lösning utan även hans ofullgångna individuation-separationsprocess. Han har ännu inte separerat från modern/Maman.

När han känner förintelseångest, bryts Heros identifikation med Maman. Att bli övergiven av Hero är inte värre än att han går upp till övre våningen och lägger sig efter att ha hört hennes springande steg (s.329).

VI. BEDÖMNING AV KONFLIKTER

Konflikterna hos Hurtle är internaliserade och involverar det-, jag- och överjagstrukturer. De berör både de libidinösa och aggressiva drifterna.

Vad gäller libido berör de konflikterna kring den oidipala situationen och aspekter av Hurtles orala och anala komponenter.

På den aggressiva sidan finns det väldiga konflikter. De beskrivna konflikterna och försvarsmekanismerna, som används för att hantera dem, har lett till en hel del restriktioner för jaget och

till vissa karaktärsstörningar - dock ingen direkt symptombildning av en mer typiskt neurotisk natur.

Samtidigt framträder tydligt interna konflikter såsom ambivalens och konflikter vad gäller manligt-kvinnligt. Det är svårt att säga hur mycket av denna konflikt som är av primär natur och hur mycket som är sekundärt och som försvar.

Vad som bör framhållas är hans många sublimeringar. Konflikterna ger inga restriktioner för hans jag i det skapande arbetet utan snarare tvärtom.

Av de möjliga signifikanta omständigheterna i omgivningen framträdde betydelsen av moderns/Mamans personlighet och hans starka bindning till henne i hans vuxna liv. Sambandet mellan hans bevittnande av föräldrarnas samlag och hans negativa inställning bestyrktes. Däremot avspeglades inte några konflikter som följd av separationen från hans första familj.

10. VAD SOM INTE VAR TROVÄRDIGT

Jag har behandlat Hurtles dubbla föräldraskap som ett enda i min profilanalys. I redogörelsen över hans bakgrund berörde jag likheterna mellan de bägge föräldraparen, och i Möjliga signifikanta omständigheter tog jag upp separationen. Dock framkom det inte någonting som kunde bestyrka, att en sådan verkligen hade ägt rum. Men jag vill nu gå närmare in på föräldraparen.

Relationen till hans föräldrar anser jag vara av central betydelse för förståelsen av Hurtle. Denna betydelse styrks bl.a. av att Patrick White omedvetet, tror jag, har gjort sig skyldig till en inkonsekvens vad gäller Mamans brev. "In spite of his not writing" (s.156) och trots att "It wouldn't have occurred to him to write to Maman" (s.160), så undrar ändå Maman i sitt brev till honom "why you almost never write, or when you do, why, you tell me next to nothing" (s.154). Detta kan tolkas som en omedveten felhandling, som avslöjar Patrick Whites medvetna försök att delvis mörklägga relationen till Maman. Vad än skälen till detta kan vara tillhör de, enligt min åsikt, helt Patrick Whites privata sfär, och jag avstår därför att göra några kommentarer.

10.1. Relationen till modern/Maman

Hurtles bakgrund med två mödrar förvillar läsarens/tolkarens uppfattning om relationen. Men vid närmare betraktande fann jag, som ovan nämnts, att skillnaderna både vad gäller de bägge mödrarna och fäderna inte var så stora. Förutom att de levde under helt andra sociala omständigheter.

Bägge mödrarna tycker om att krama honom (ss. 6,100) och de är lika övertygade om hans säregna begåvning och genialitet (ss. 14,81, 103). Båda straffar honom för hans teckningar; modern hotar med, att pappa skulle "take the belt" (s.8) om hon överraskar honom med hans "scribble"(ibid) en gång till. Maman utverkar hotet. Hon tvingar far Courtney att klå upp honom med ett ridspö (s.88 - om denna händelse se tidigare redogörelse s.197).

De två kvinnorna är lika aktiva och dominanta över sina

lika passiva och undergivna män. Modern bestämmer sig för att "sälja" honom och övertalar fadern att gå med på det (ss.61-62).[1] Maman övertalade troligen far Courtney att ändra testamentet till sin fördel och Hurtles nackdel. I ett brev från far Courtney framkommer vad Hurtle skulle få ärva (s.155). I bägge fallen väljer respektive mor pengar framför honom.

Mot bägge sina mödrar har han starka libidinösa och aggressiva känslor. I förhållandet till modern betyder det ingenting, att han inte riktigt förstår, när han ligger tryckt mot hennes "white, soapy neck" (s.8). Men en annan gång måste han lämna henne "in case she started touching him with those wet, swollen hands" (s.9).

Det inträffar en klar förändring i deras relation, när den yngre brodern föds. Han önskar då både dennes och moderns död (s.56). Jag tolkar "försäljningen" som ett uttryck för Hurtles reaktion inför den yngre broderns ankomst.

Det libidinösa är än starkare framhävt i förhållandet till Maman. Han kryper ner i sängen hos henne. Tillsammans äter och suger de på samma chokladbit. "In this darkness, of overflowing hair and pillows which softly gave, he had never been so close to what they probably meant by bliss" (s.108).

Hans aggressiva känsla framträder tydligast i drömmen, som han hade ute på Mumbelong, där han tillbringade en tid ensam med far Courtney. "the blood shot over the tails of her sables /.../ Maman by now was the colour of the skinned sheep/.../H e l p m e /.../, she called" (s.93). Men Hurtle kommer inte till hennes hjälp. I stället ser han hur hennes skalle börjar klyvas. Dödsfantasier har han också om Maman (s.184).

Det finns givetvis nyansskillnader hos modern respektive Maman, t.ex. Mamans klädintresse contra moderns obefintliga, moderns arbetsduglighet contra Mamans brist på detsamma. Men skillnaderna är endast utifrån en social synvinkel.

---

1) Det förefaller föga trovärdigt, att en moder ens under svåra ekonomiska omständigheter skulle ha velat sälja sin älsklingsson.

Och likheterna vad gäller deras förhållande till sina män och Hurtle är så slående, att jag endast kan betrakta dem som en enda moder.

10.2. Relationen till fadern/far Courtney

Som ovan sagts har de sin passivitet och undergivenhet mot sina respektive hustrur som en gemensam nämnare. Modern beundrar farfar Duffield som var "too much gentleman" (s.7) och Maman är road över Hurtles kommentar, att hennes man "looks strong for a gentleman" (s.40).

Hurtles idealiserade fadersbild har sitt ursprung i farfar Duffield, gentlemannen med kvinnonamnet Hertel (s.5). När Hurtle flyttar får han med sig farfar Duffields ring. Tidigare har Hurtle upptäckt, att far Courtney bär en likadan ring (s.51) - jmfr not.1 s.58).

10.3. Relationen till Olivia

Hurtles identifikation och jämförelse med Olivia och Maman framträder så starkt (ss.254,260,265,268) att likheterna blir slående dem emellan. [1] Det framkommer inte någonstans, att Maman förstår eller intresserar sig något nämnvärt för hans konst. Men däremot omtalas Mamans förhoppningar och tro på honom (ss.81,103). Det är också på hennes inrådan som Mr Tyndall anställes för att ge honom teckningslektioner (s.82), och i London är Hurtle tillsammans med henne på Tate (s.466).

Mitt intryck är, att Patrick White i Olivia har fortsatt att berätta om Maman och bl.a. om hennes förståelse för Hurtles målningar och konst över huvud.

---

1) I associationsanalysen har jag också berört de mest påfallande likheterna, vilka jag tolkade som ett förtydligande till Olivias roll som associationslänk med det förflutna - se ss.162 - 163

10.4. Relationen till Rhoda

Inte någonstans i profilanalysen har jag tagit upp Hurtles förhållande till Rhoda, hans fostersyster. Under arbetets gång blev det allt tydligare, att hon inte var möjlig som blott och bart syster. Det fanns ett annat plan - och målningen Pythoness at Tripod (ss.115,245,286,308,394,396,407) tycktes inte räcka till för att visa vägen till detta plan. Inte just då.

Rhoda lever på samma platser som Hurtle - först vid The Gash och senare vid Flint Street (s.409) utan att de någonsin råkar varandra i över tjugo år. Hon bor hos Mrs Volkov - modern till hans "spiritual child" (s.426), är bekant med de tre människor som Hurtle känner. Så en kväll när Hurtle är ute på promenad stöter han händelsevis på henne i en gränd (ss.398-399).

Visst, i det litterära verkets värld kan allt hända, men Patrick White är en författare, som i regel framställer handling och figurer så trovärdiga, att om så inte är fallet, bör läsaren/tolkaren misstänka att det kan finnas ett annat plan.

Om konflikterna rörande manligt-kvinnligt finns vissa antydningar. T.ex. då Nance misstänker honom för att vilja måla både "prick and balls" (s.188) på henne. Eller Cutbushs av Hurtle tänkta iakttagelse hur Hurtle rycker på sina axlar "like women/.../not that this man appeared to have anything of woman in him" (s.237). Tydligast framträder det i Doppelgänger (s.255).[1)]

Min tolkning efter den genomgångna profilanalysen är att problematiken manligt-kvinnligt för Hurtle är uttryckt i Rhodas gestalt. Hon är inte endast hans alter ego utan även hans anima, dvs. hans kvinnliga jag. Om man betraktar Rhoda som "a growth he had learned to live with" (s.471) börjar Hurtles konflikter rörande manligt-

---

1) Problemområdet manligt-kvinnligt framträdde redan i associationsanalysen och just i Doppelgänger. Men konflikternas dynamik avslöjades inte.

kvinnligt bli mer synliga - och handlingens osannolikhet förståelig. Rhoda finns där Hurtle finns. Men inte förrän vid slutet av sitt liv kan han acceptera det kvinnliga hos sig. (I associationsanalysen kom Hurtles kamp mot sitt oönskade alter ego fram på det visionära planet, se ss.176-179).

Puckeln, som sitter "for moments on his own shoulders" (s.245) representerar det kvinnliga - och den avslöjar hur Hurtle upplevde sin konflikt.

I version efter version av målningen Pythoness at Tripod försöker han att göra upp med sin konflikt, för att hans Pythia ska ge det orakelsvar han söker och får genom att acceptera sin Rhoda-puckel, dvs. sin kvinnlighet - "would it greatly matter who possesed whom?" (s.492).

Pythoness at Tripod framställer i sin naturalistiska version en naken Rhoda med en svamp som döljer hennes genitalia. Om Doppelgänger föreställde en kastrerad man med kvinnliga bröst (s.225) så har han i Pythoness at Tripod framställt en kvinna med penis-svamp. Hero föder idén till Bläckfisk-Oraklet (s.308) med dess "grey suckers". Att bläckfisken inte endast är Rhoda förtydligas vid mötet med Hero. Hon granskar honom som om denna "catch of squid had never known her creative touch" (s.313).

De abstrakta versionerna av Pythoness at Tripod (s.266) tolkar jag som ett uttryck för hans väg till acceptans. Men det finns andra skäl, som talar för att Hurtle och Rhoda är en och samma person.

Med berättelsen om "that crook-neck white pullet" (s.3) presenteras Hurtle och om Rhoda får läsaren veta, att "she had more than a crooked neck: her back was humped" (s.24).[1)] Rhoda skriver dagbok och dikter (s.98) - Hurtle målar. Rhoda drömmer, att hon läser Hurtles dagbok. Men han har ingen och det behövs inte, för Rhoda vet "without looking" (s.106). "He had never touched Rhoda's breastbone, but it must have had the same sickening pliability as those of the dead chicken" (s.263) - eller som "poor spinsterly Maurice" (s.218), dvs. som Mr Caldicotts "limbs, like those of a plucked and drawn

---

1) Om denna berättelse - se Associationsanalys, not 2, s. 43.

chicken"(ibid).[1)]

Men Hurtle accepterar, som ovan sagts, till slut sin Rhoda - att de bägge "had become the same exotic fungus" (s.492). Även att det finns risk för honom att gå "into the same trap as Cutbush" (s.516 - den homosexuelle onanisten) beträffande Don Lethbridge. Eller att Cutbush "didn't seem to know the thing (=den homosexuella läggningen) had caught on" (s.514). Över den frodiga Nance och den mogna Hero och pojkflickan Kathy blir Hurtles sista förälskelse flick-pojken Don.[2)]

---

1) Vid mötet mellan Rhoda och Hurtle berättar Rhoda, att hon kanske kommer att skriva en roman, vars innehåll skulle chockera och förvåna honom (s.417). Detta upplevde jag som om Patrick White gäckade sin läsare och för ett ögonblick själv gick in i The Vivisectors värld och övertog Rhodas del i dialogen.

Det finns ytterligare ett exempel, som jag upplever på ett liknande sätt. Vid den Retrospektiva utställningen låter Patrick White en av de anonyma besökarna säga: "If you want me to tell why you're a misfit, Patrick, it's because you hate everybody" (s.532). En parentetisk jämförelse - "I tell myself I must not hate human beings" (Flaws in the Glass, s.204) är Patrick Whites råd till sig själv.

2) Björkstén skriver, att Patrick White inte har haft eller har någon "tanke på att /.../ lyfta fram en homosexuell i förgrunden" (Björkstén, Patrick White, s 79). Men är det inte just vad Patrick White gör i The Vivisector? Detta uttalande reviderar Björkstén efter utgivningen av The Twyborn Affair i en artikel i SvD. Men, säger han, det är först i och med denna roman som den "sexuellt kluvna människan" tas fram i förgrunden (Björkstén, En bit brokad, hemlighetsfullt skimrande, SvD, s. 4).

KOMPARATIV ANALYS

Som andra litteraturvetenskapliga metod valde jag den komparativa, då min intention nu var att tolka The Vivisectors värld utifrån dess architext. Gissningen, som jag ställde efter min abstraherade erfarenhet, innefattade det musikaliska planet (se s.20). Eftersom detta utgöres av två pianokonserter och sambanden med architexten således är explicit givna, hör tolkningen till detta analysavsnitt. Under tolkningsarbetet framgick dock, att det musikaliska planet inte endast är ett betydelseplan i likhet med de sju övriga utan en av konserterna fungerar dessutom som en strukturformel för hela The Vivisector. På grund av detta redovisar jag det som det sista.

I associationsanalysen framträdde den religiösa faktorn (se ss.85 -86) och jag fann goda grunder - i synnerhet med tanke på animus/anima planet, som profilanalysen avslöjade - att förmoda att ytterligare ett betydelseplan, dvs. det religiösa, byggde upp The Vivisectors textuella och strukturella essens.

Men för att finna svar på komparativa frågor som "vilken religionsföreställning har Hurtle? och till vilket religiöst system skulle jag kunna spåra ursprunget till hans religiösa hållning?" var jag tvungen att vända mig till The Vivisectors trans- och architext. Och dessa frågors svar visade sig i sin tur nödvändiga för att jag skulle kunna tolka det religiösa planet.

Vad gäller animus/anima planet, som jag också valde att göra en komparativ analys över, fanns det synnerligen starka indicier, att Patrick White hämtat intryck från Jung. För det första visar transtexten två tidigare och ett senare verk (skådespelet The Ham Funeral, romanerna The Solid Mandala och The Twyborn Affair) vilka samtliga kan sägas vara mer eller mindre Junginspirerade.För det andra är Jungs Psychologie und Alchemie ett av de få säkra sambanden i architexten, vilket jag tidigare påpekat (se s.36). Av Jungs arbeten är det också detta jag framför allt har sökt samband med. Dessutom fann jag det intressant att söka samband med sådana arbeten som Wilhelms The Secret of the Golden Flower, Campbells The Masks of God: Oriental Mythology och Zimmers Philosophies of India dels

utifrån den aspekten, att Jungs material i ovan nämnda arbete har mycket gemensamt med materialet i dessa och dels utifrån det geografiska faktum, att den orientaliska världen ligger mycket nära Australien.[1)]

Vad gäller det religiösa planet har jag sökt samband med huvuddragen i den judiska (representerat av Scholems arbete The major trends in Jewish mysticism) respektive den kristna mystiken (representerad av The Cloud of Unknowing) samt ikonologin (representerad av Ouspenskys arbete The theology of icons) för att kunna förtydliga de tankar, som röjer Hurtles religiösa uppfattning.

Skälet till att jag valt dessa arbeten är grundat på sambanden med The Vivisectors trans- och architext. Som ovan framgått har Patrick White läst och influerats av Jung. Att Scholems arbete och The Cloud of Unknowing också "have been artistically stimulating" (Beatson, The Eye in the Mandala,s.3) är en uppgift, som Beatson formulerat efter personliga samtal med Patrick White, bl.a. under sina besök i Sydney. I sin självbiografi berättar Patrick White, att han forskat i den hassidiska mystiken, innan han skrev Riders in the Chariot (Flaws in the Glass, s.140), vilken utkom nio år tidigare än The Vivisector. I detta verk framträder också den judiska mystikens influens tydligt. Med tanke på att Scholems verk är ett avgörande arbete om den judiska mystiken, finns det ingen större anledning att betvivla Beatsons uppgift om att Patrick White tagit del av detta. Vad gäller The Cloud of Unknowing har jag inte funnit något samband, som bekräftar informationen från Beatson.

Ikonernas betydelse framträdde under associationsanalysen. Detta fann jag väsentligt bl.a. ur den aspekten, att de liksom målningarna uppträder samtidigt på det måleriska planet. Transtexten visar även samband; i sin självbiografi nämner Patrick White sin beundran - eller snarare förundran - inför denna konstart (Flaws in the Glass, s.185).[2)]

---

1) Till Wilhelms The Secret of the Golden Flower har Jung skrivit både förord och kommentarer. Dessutom refererar Jung till denna i hans Psychologie und Alchemie.

2) Patrick Whites undran över att han kan se detsamma i ikonerna som hos de grekiska bönderna överensstämmer med Heros uppfattning om att de grekiska människornas ansikten påminner om helgonen på ikonerna.(s.297).

Vad jag vill framhålla är, att min intention inte är att göra "en idéhistorisk förklaring" (Gustavsson, Litteratur och idéer, s.130) av en viss religiös eller Jungiansk/orientalisk uppfattning, som framträder i The Vivisector. Eftersom min förståelse av det litterära verket är till en del bestämd av min Habitus´ föregripande rörlighet, måste jag inte endast medvetandegöra utan även vidareutveckla denna för att kunna fokusera vissa av The Vivisectors givna förutsättningar.

Här i denna analys möter jag The Vivisectors värld med utgångspunkt från dess architext. Liksom tidigare söker jag genom observationer, analyser, abstraktioner och beskrivningar kunna förtydliga meningen med meningen och därigenom kunna reducera en del av förutsättningarna och som konsekvens av detta nå större evidens om själva dess kerygma. Tolkningsproceduren är i princip densamma som vid associations- och profilanalyserna. Det är endast förutsättningarna som skiljer sig.

Det finns "alltid skäl att ställa komparativa frågor" (Linnér, Komparativ litteraturforskning, s.124). Ja - och de är nödvändiga för tolkningen av ett litterärt verk. Hur ska tolkaren annars kunna nå verkets architext? Och liksom vid studiet av en äldre litteratur är det en given förutsättning att ta reda på vilka dolda styrfaktorer, som kan tänkas föreligga för en modern litteratur.[1)]

En av dessa dolda styrfaktorer för The Vivisector är, att det inte ansågs opportunt i den sekulariserade västerländningens värld av 1970 att deklarera sin tro på Gud. Patrick White har i ett brev till Dr Semmler 10/5 1970 formulerat det på följande sätt: "I believe most people have a religious factor, but are afraid by admitting it they will forfeit their right to be considered intellectuals" (citatet hämtat från Beatson, s.167). [2)] Med kännedom om denna dolda

1) Till dolda styrfaktorer räknas bl.a. världsåskådning, världsbild, livsstil, värdesystem, bilder och ideal för kunskap, människa, samhälle, kunskapsintresse, maximer och mål (Lesche & Stiernholm Madsen, s.6).

2) Att Patrick White själv styrts av denna faktor framkommer både i intervjun från 1973 och i hans självbiografi. I den förra säger han, att han ännu inte börjat att acceptera "(except perhaps unconsciously)" att han tror på Gud (A Conversation with Patrick White, s.137) och i den senare framkommer hans tveksamhet (Flaws in the Glass, ss.143,144,145,148,183) att erkänna en Gudstro, som han till sist ändå inte kan förneka (a.a.,s 243).

styrfaktor är min gissning den, att Patrick White vad gäller det religiösa planet valt att göra det mer svåråtkomligt för läsaren/tolkaren än t.ex. det måleriska och det visionära. Svåråtkomligt i den betydelsen att läsaren/tolkaren måste tolka först det måleriska planet för att helt kunna förstå handlingen på det religiösa planet. För övrigt säger Patrick White i intervjun med Herring och Wilkes, att såväl Alf Dubbos som Hurtles målande är "worshipful acts" (A Conversation with Patrick White, s.137). Detta överensstämmer även med Nicholsons sentens om konst och religiös erfarenhet, som är citerad på The Vivisectors första sida.

Vad jag däremot inte tvekar om är Patrick Whites intention vad gäller framställningen av det religiösa planet. Som stöd för min uppfattning hänvisar jag till ovan nämnda intervju, i vilken han även säger, att Hurtle insåg från början fastän omedvetet, att hans målande var hans "mode of worship" (A Conversation with Patrick White, s. 146). Endast vid slutet ville och kunde han erkänna det. (jmfr Patrick Whites egen uttalade Gudsuppfattning, not 2 föregående sida.)

Slutligen - och som ytterligare stöd - citerar jag följande rader ur Patrick Whites brev till Dr Semmler:

> "I feel that the moral flaws in myself are more than anything my creative source.
>
> This is what I am trying to do, perhaps more than before in The Vivisector which is coming out this year ... the novel I am working on at present (The Eye in the Storm) ...seems to have more specifically religious content than the others." (Beatson, The Eye in the Mandala, s.167).

GUD INGENTING

Det religiösa planet

I min associationsanalys (se ss.85 -86) kom jag fram till, att Hurtle finner svaret på sin undran om Gud - en undran som han format i följande klotter-aforism:

"G o d t h e V i v i s e c t o r
G o d t h e A r t i s t
G o d "

(s. 279)

Denna såg jag som ett uttryck för följande: Gud var det absoluta ingenting och/eller Gud Vivisektören och Gud Konstnären var de två nödvändiga motpolerna som tillsammans är lika med Gud.

Vad gäller Gudsfrågans betydelse, påpekade jag, att tre kapitel är ägnade åt denna. I det femte kapitlet berättas om Hurtles tro på Gud Vivisektören, i det sjunde om hans tro på Gud Konstnären och i det tionde (och det sista) om hans tro på Gud Ingenting.

Men först efter genomgången läsning av Scholem och The Cloud of Unknowing blev betydelsen av detta Ingenting förståeligt. För "God is frequently described as the mystical Nothing" (Scholem, Major trends in Jewish mysticism, s.5) eller "he is No-thing and No-where" (The Cloud of Unknowing, s.38). Och "when the soul has stripped itself of all limitation and, in mystical language, has descended into the depths of Nothing does it encounter the Divine" (Scholem, s.25).

Hurtles Gud är en "hidden God who remains eternally unknowable" (a.a.,s.12). På det religiösa planet berättas om Hurtles väg "into the depths of Nothing" - om hur han slutligen når sin "unio mystica" (a.a.,s.5) eller "Ecstatic Union" (The Cloud,s.24).

De tre ovannämnda kapitlen, dvs, fem, sju och tio, ger dessutom tre sammanfattande "därför" på de tre s.k. fasernas "varför".

Sheccinah - det gudomliga ljuset.[1)]

Barn och ungdom

I Hurtles barn- och ungdom finns två världar - den onda och den goda, styrda av var sin Gud, nämligen månen/The Mad Eye respektive solen/ljuset.[2)] Dessa allsmäktiga gudar är i sin tur personifierade av Maman och far Courtney.

Hurtle läser bibeln utan att egentligen förstå orden. Det är inte Gud utan berättelserna som fascinerar honom. På hans fråga till modern om det blir några fler syskon, får han svaret "If God and your father is so unkind" (s.38). Kombinationen av Gud och mannen, i detta fallet pappa Duffield, uppträder här för första gången för att återkomma senare vid fyra tillfällen.[3)]

Från och med andra kapitlet, då han flyttat till familjen Courtney, uppträder hans "gudar" mera tydligt. Vad han nu framför allt längtar efter är att finna Något och Någon, som kan styra och skapa ordning i denna värld av ondska och godhet.

I min associationsanalys tolkade jag Gud Vivisektören som den onda mångudinnan, vars främsta förebild var Maman (se ss.126-128).

---

1) Sheccinah = ljuset som är Gud eller som han uppenbarar sig i. En del kabbalister menar, att Sheccinah representerar "a feminine element" (Scholem,s.38) hos Gud. Andra mystiker identifierar Sheccinah med "the Glory of God" (a.a.,s.227). Det finns ännu flera tolkningar, men av utrymmesskäl utelämnar jag dem här.

2) Det är möjligt, att Patrick White här kan ha hämtat intryck från Jungs framställning av alkemisternas "coniunctio solis et lunae" (Jung, Psychologie und Alchemie ,s.107), men å andra sidan framträder denna konjugationstanke även bland vissa judiska mystiker (Scholem, s.227). Vad beträffar "the Mad Eye"s betydelse för Hurtle - se profilanalys, ss. 196-197

3) Vid det andra tillfället är kombinationen Gud och far Courtney (s.154-156), vid det tredje Gud Vivisektören och Cutbush (s.237), vid det fjärde Gud och Cosmas (ss.321-322) och slutligen vid det femte tillfället Gud Konstnären och Mothersole (ss.369-370).

Maman uppträder som en personifierad Gud (respektive mångudinna) under hela hans barn- och ungdom:

> "When they were young children she would sometimes remember to hear their prayers on her way to dinner, and the words would breathe a perfume, they would start to glitter with the fire of precious stones; while in her absence the same words remained colourless, disinfected, as in the church they visited" (s.126)[1]

På det religiösa planet kan min tidigare tolkning ses som ett belägg för Hurtles irrvägar eller ett av skälen till att han förlorade "the faith you were supposed to have in prayer" (s.126) trots att han hade bett "sincerely, persistently, at times with passion" (ibid).

Vid sitt besök i Mumbelong möter han för första gången sin Gud - som är syntesen av hans tes (det Onda) och antites (det Goda).[2] Där förstår han, att "light and colour" (s.93), dvs. Gud och konsten är "more important than what you were doing: that was the real importance or their dream-visit" (ibid).

Sista morgonen går han tidigt upp för att se "things he might never see again" (s.96), dvs. "the moon, for instance; and the sun" (ibid) - det Onda och det Goda. Vad han fruktar är, att han inte kommer att se detta "in their present shape" (ibid), dvs. i det gudomliga skenets ljus, som tillsammans med konsten är det mest väsentliga för honom.

---

1) En jämförelse med transtexten: i sin självbiografi berättar Patrick White om hur han och hans syster rabblade upp sina böner för modern "when she came in to show her dress before going to the party" (Flaws in the Glass, s.70).

2) En möjlig tolkning är att pepparträdet där Hurtle brukade sitta och formulera sina tankar (s.43) står som en symbol för Sefiroth. I så fall är det ovannämnda hans andra möte med gud. Vad som talar för detta är att Sefiroth ofta symboliseras av ett träd (Scholem, s.214). Och En-Sof (=Gud) är själva saven av detta träd - "every branch representing an attribute, exists not only by itself but by virtue on En-Sof" (ibid).

Det andra mötet med det gudomliga ljuset inträffar i kyrkan. "a fragmentation of light, or the illumination of a phrase" (s.127). Dessa ögonblicksbilder fyller honom såväl med spänning, glädje som fruktan att "never be able to pin down his insights" (ibid). Här framträder Hurtles skepsis om att finna Gud, vilket blir ett återkommande tema i verkets fortsatta handling. Fortsättningen på meningen "let alone convey them to others" (ibid) avslöjar att hans längtan även står för hans önskan att kunna måla. Men detta utesluter inte, att han skulle känna något av Guds närvaro på det religiösa planet. Att måla är ju hans sätt att be - jmfr s. 227.

Med satsen "a fragmentation of light" (som har betydelse både på det måleriska och det religiösa planet) och framför allt med satsen "the illumination of a phrase" förs meningens betydelse över på det religiösa planet. Och detta efter att mässan just beskrivits på det historiska planet som "the kidding going on around" (s.127).[1)]

Ljusets betydelse för Hurtle återkommer flera gånger. Som framkommit ovan är min tolkning, att det redan vid besöket i Mumbelong och senare i kyrkan symboliserar det gudomliga ljuset, dvs. Shecci-nah.[2)]

I fjärde kapitlet börjar bilden av Hurtles Gud att kunna skönjas mer. Parallellt med åtrån efter kärleken och sökandet efter en identitet går längtan efter en Gud. Redan under kriget försöker han att "visualize God, but saw instead a patient black-pulled bull giving at the knees" (s.154). Denna Gud, "his father of the Bland Bulls" (s.155) är inte någon annan än far Courtney. Att notera är att det något tidigare står ´"Your father"´ inom citationstecken. Far Courtney är hans s k far, men inte endast i den betydelsen att han är hans adoptivfar utan även att han är förebilden till den gudomliga

---

1) En värdering som kommer fram redan i det föregående citatet "colourless, disinfected, as in the church" (s.126).

2) Tanken om det gudomliga ljuset, Sheccinah, är uttalad i texten i Riders in the Chariot. I mötet med döden möter Himmelfarb "at last the S h e c c i n a h, whom you have carried all these years under your left breast" (Riders in the Chariot, s.130) - en intressant parallell till Hurtle som också i döden möter Gud.

fadersgestalten. Dock - tjuren/far Courtney knäböjer inför sin egen död, vilket på det symboliska planet förutsäger far Courtneys kommande död och på det religiösa planet Hurtles behov att utbyta den faderliga förebilden mot närvaron av tystnadens och ljusets Gud - "Our Father".[1] Genom den successiva förändringen av faderstiteln förtydligas betydelsen av Hurtles önskan och längtan efter en Gud.

Vägen till ökad självkännedom

För att bli medveten om Guds närvaro måste man nå den djupaste självkännedomen enligt den judiska mystikens krav. I sin konst försöker Hurtle finna en identitet men även vägen till gud.

Electric City och målningarna i Animal Rock Forms-serien avslöjar alla hans vilja att lära känna sig själv. Han värjer sig inte för att finna den kunskap eller sanning, som Nance anser honom vara besatt av (s.225). Sanningen om sig själv, ljuset, kärleken, livet, Helheten - det är kunskap om denna sanning han söker för att finna och nå Gud.

Enligt den judiska mystiken uppenbarar Sheccinah, "the Divine Intellect" (Scholem, s.227), världen för människorna och hennes förmåga att tänka. För Hurtle har det gudomliga ljuset även gett honom hans förmåga att skapa sina tankar i konsten.

---

1) I den svenska översättningen har "He must write to his 'Father of the Bland Bulls'"(s. 155) blivit följande: "Han måste skriva till far om de fromsinta tjurarna" (Målaren, s. 155 , min kurs.)

"Your father"(s.154) och "Our Father"(s.156) har i översättningen blivit kort, men inte gott "far" (ss.154,155,156). T.ex. "In their dream Our father put his black arms around him, which he shrugged off, while longing for the confirmation of grace" (s.156) är översatt med "I deras dröm slog far sina svarta armar om honom, och han skakade sig loss samtidigt som han längtade efter bekräftelsen på deras försoning" (Målaren, s.156, min kurs.) Det är troligare med tanke på "Our Father", att "grace" har betydelse av nåd och framför allt står det inte "their" framför "grace". I översättningen blir det här så gott som omöjligt att få fram det religiösa planet, i synnerhet med tanke på den tidigare översättningen av "his father of the Bland Bulls".

För övrigt är förväxlingen och identifikationen av far Courtney med den Goda Guden en parallell till Hurtles uppfattning om Maman som den Onde Guden (jmfr ss.126-128,230)

Den gudomliga kärleken - Marriage of Light

Marriage of Light kan tolkas som ett uttryck för en uppfattning av kärleken som liknar kabbalisternas. Sexuallivet hade en mycket djup betydelse för dessa judiska mystiker. Detta mysterium av mänskligt beteende var en symbol för kärleken eller "the sacred union of the King and the Queen, the Celestial Bridegroom and the Celestial Bride" (Scholem, The major trends in Jewish mysticism, s.227). Detta ska dock inte tolkas bokstavligt för enligt kabbalisterna finns det i Gud en förening "of the active and passive, procreation and conception, from which all mundane life and bliss are derived" (ibid). Kunskapen om detta gav i sig själv en sublim erotisk kvalitet. Till skillnad mot de kristna mystikerna förkastar de all slags asketism och betraktar sexuallivet i äktenskapet som något heligt.

Utifrån en kabbalistisk syn skulle Marriage of Light kunna tolkas som "a declaration of love" (s.254) till kärleken mellan två människor förenade i ett bländande återsken av Sheccinahs gudomliga ljus.

Skönheten i Marriage of Light framträder vid det tillfälle, då Olivia berättar om sin upplevelse av målningen (s.255f). Växelvis uppträder här Olivias repliker och Hurtles Gedachte Rede:

> "...all that I understand as beauty..."
> If she had known poor bloody Nance.
> "...in the morning when they open the curtains - that´s its best moments."
> In her conventual room.
> "...after they´ve left me lie looking at it."´(s.255)

Samtidigt som Olivia förtydligar Marriage of Light på det måleriska planet, befinner sig Hurtles tankar först på det historiska planet (dvs. tankarna på den "faktiska" Nance och vad som hände) och sedan på det religiösa planet. För efter Olivias påpekande om morgonljusets effekt förvandlas rummet till ett klosterrum - ett samband som ger en tydlig anspelning på den religiösa bakgrunden till motivet på målningen.

För att förstå kärleken mellan Hurtle och Nance, som den upp-

träder på det religiösa planet, är det väsentligt att notera att Nance beskrives som religiös (s.178). Kvällen, då de upplever höjdpunkten av sin kärlek, avstår Nance från att älska med honom. "It would´uv been sinful" (ibid), säger hon. Och efter det fjärde mötet skyndar Hurtle i väg från Nance "to protect what she had given" (s.188). Här smyger redan skuggan fram av den kristna mystikens ideal, dvs. fördömandet av den sinnliga kärleken.

Det är motsägelsefullt - men kanske ett resultat av en sammanblandning mellan kabbalistisk och kristen mystik - att Hurtle samtidigt som han i konsten ger uttryck för en kärlek, som symboliserar Guds "sanktion" av sexuallivet avstår från detsamma i livet. Men det blir mindre motsägelsefullt vid beaktande av min tidigare tolkning av samma målning (se ss.47-52). Att Hurtle skyndar iväg tolkade jag där som en flykt från och en fruktan för Nances polypartade kärlek, vilket i sig ger ett av de bakomliggande motiven till varför han ställer högre förväntningar på och varför han över hucud söker en andlig, gudomlig kärlek i stället för en kroppslig.

En annan tolkning är, att dessa "asketiska uttryck" hör till de ekvationer, som de tillsammans löser "on the purer plane" (s.190), dvs. det religiösa. Vad gäller det kristna asketiska idealet framkommer det senare. T.ex. då Hurtle tillsammans med Hero försöker driva ut de onda andarna, dvs. köttets "peacock-coloured desires" (s.329) på Perialos och efter mötet med Kathy längtar efter den kreativa impotensen (s.417) eller att hans ande ska bli stark nog "to forgive the flesh" (s.470).

En annan tolkning av Marriage of Light är, att Hurtles intention från början var att uttrycka den mänskliga kärleken som ett av de sällsamma mysterierna. Men kärleken gick (trots Hurtles och Nances försök) mot en utveckling av något helt olikt den mänskliga kärlek, som är upplyst av det gudomliga ljuset Sheccinah. Efter färdigställandet av Marriage of Light har kärleken blivit så förvanskad, att Hurtle ser Nance som "all flesh, his appetite for which was satisfied" (s.209). I denna tolkning är Marriage of Light en kärleksförklaring - men inte till den mänskliga utan till den gudomliga kärleken, dvs. den heliga föreningen mellan Gud och Sheccinah (dvs. det aktiva och feminina elementet i Gud). Även om Hurtle inte kunde hålla kvar upplevelsen av den mänskliga kärleken,

ville han i minnet av densamma uttrycka den Gudomliga Kärleken i en abstraktion av ljus och färger.

God The Vivisector

presenteras i det femte kapitlet. I min associationsanalys tolkade jag denna "Divine Vivisector" (s.235) som mångudinnan/den Onda guden till skillnad mot solguden/den Goda guden, som presenteras i det sjunde kapitlet.

"Yes I believe in Him" (s.236) säger Hurtle efter att ha betraktat hur månen strött sitt ljus "on a world which looked as plain and consistent as your hand - but wasn't, it seemed" (s.235f). Åter är det ljuset som uppmärksammar honom - denna gång så mycket, att han bekänner sin tro på Gud och hans Ondska. 1)

Lantana Lovers under Moonfire

Människans ondska är "childlike beside the wawes of enlightened evil proliferating from above: and he usually ends by destroying himself" (s.306). Här slutar Hurtle, han har inte lust "to go any further"(ibid). Enligt kabbalisterna har ondskan skapat en overklig värld av falska kontexter efter att ha förstört den verkliga (Scholem, s.176). Det är möjligt, att det var denna tanke han inte ville gå närmare in på. För Lantana Lovers under Moonfire som han samtidigt betraktar visar just en sådan overklig värld, som kunde vara skapad av ondskan. Den "verkliga", där kärleken skulle ha sin självklara plats, är förvisad och dömd i det dolda.

Hero ger honom hopp om att finna "the hidden God". När han visar Lantana Lovers under Moonfire upptäcker han, att "in spite

---

1) I associationsanalysen tolkade jag detta ljus som ett uttryck för kvinnans/Nances/Mamans önskan att behärska Hurtle med Kärleken och/ellersom livet i samband med kvinnan (se ss.110 -111). Detta utesluter inte min ovanstående tolkning på det religiösa planet. Snarare ger den ett av de bakomliggande motiven till varför Hurtle tror så intensivt på den Onda guden.

of the distance between them there was a point above the lantana from which they were able to communicate" (s.304). Detta kan vara ett av de bakomliggande motiven till att han med Hero som sin "fellow neophyte" (s. 347) söker nåd (s. 340) på Perialos - trots att han samtidigt uttrycker sin skepsis.

På det religiösa planet kan Lantana Lovers under Moonfire tolkas som en målning av det Onda till skillnad mot Marriage of Light där han skildrar det Goda. Denna tolkning överensstämmer med hans tidigare tro och uppdelning av det Goda och det Onda i hans barndom (se ss.229-230).

Infinity of Cats

Vid mötet med Hero förstår och tror Hurtle endast på Gud Vivisektören. Målningen Infinity of Cats blir, förutom en fortsättning på Lantana Lovers under Moonfire, den slutliga versionen av Gud Vivisektörens ondska. I Lantana Lovers under Moonfire fanns dock de falska kontexterna - husen, bänken, onanisten, de älskande, månen. Människorna levde även om Kärleken och det Goda var dömda till undergång.

En möjlig tolkning är, att tanken som han inte ville gå in på (se föregående sida) har fullföljts i denna målning. Mötet med Cosmas likgiltiga grymhet samt besvikelsen över förlusten av den rena själ, som han hoppades att finna hos Hero (ss.298,322) kan ha skyndat på och utvecklat tankeprocessen, som vilade latent hos honom.

Med Hero träder Ödets gud in. Tre gånger i endast sex meningar förekommer "fatality" och "fate" i texten (jmfr ss. 150-152). Denna upprepning accentuerar händelseförloppet på det religiösa planet.

Ödet dirigeras av den svarta Satrapens allsmäktiga vilja, vars instrument är Cosmas. Katterna dränks och Soso skickas tillbaka till La Perouse körd av chauffören Sotiri = Frälsaren. En betydelse, som understryker den roll av Guds ställföreträdande instrument, som tilldelats hans herre Cosmas.

Och vad hade Ödet, dvs. Gud Vivisektören bestämt för Hurtle?[1] Att drunkna som mytens Leander i fåfängt hopp att kunna nå sin älskade?"Hero:still a myth rather than a name" (s.292).[2] Namnets mytologiska bakgrund är ytterligare ett samband i infratexten som visar både Hurtles rädsla för kärleken (i detta fall Hero) och hans vilja att inte böja sig för Ödet eller denna Gud. För Gud är inte endast Gud Vivisektören - att böja sig som Hero inför den Onde Guden är detsamma som att acceptera existensen av endast det Onda. Inte att det Onda har sina rötter i Gud. Så Hurtle drunknar inte som mytens Leander - han målar.

Själva idén till målningen formuleras i Heros ord.

> "Man is cruel!/.../God is cruel! We are his hagful cats, aren't we? When God is no longer cruel many questions will be answered"
>
> (s. 320)

Strax därefter får han tanken, att deras (Heros och hans) resignerade kamp inne i säcken måste ha blivit iakttagen av "the shaggy god" (s.321) dvs. Cosmas på det måleriska planet (jmfr ss. 139-141) och Gud Vivisektören på det religiösa planet. I version efter version målar han de dödsdömda kattmänniskorna för att slutligen måla Satrapen själv - lika tragisk som sina offer och lika dömd av Ondskans makt, vilken finns i själva existensen i Gud (Scholem,s.238).

Infinity of Cats visar Hurtles väg till insikten om att Ondskans makt inte s t y r s av Gud utan f i n n s i Honom själv. Efter att ha vunnit denna insikt vågar han måla "Loveact", som till skillnad från Marriage of Light är en realistisk skildring av sexualakten.

---

1) I associationsanalysen tolkade jag Ödet som symbol för Cosmas, vilket inte utesluter min tolkning på det religiösa planet utan snarare förtydligar den. För Hero var nämligen Ödet detsamma som Gud och Gud detsamma som Cosmas, vilket, som jag tidigare nämnt, är ett av skälen till att hon i motsats till Hurtle misslyckas i sitt Gudssökande. Tanken att Hero betraktar Cosmas som Gud bekräftas av Patrick White (A Conversation with Patrick White,s.142).

2) Hero och Leander är ett berömt kärlekspar från antiken. Leander simmade nattetid över Hellesponten till sin älskade Afroditepräsinna för att i hemlighet vara tillsammans med henne. I hemlighet därför att hennes föräldrar ville att hon skulle ingå äktenskap med en annan. Under en stormig natt släcktes facklorna, som han hade satt ut som vägvisare. Som konsekvens av detta drunknade han. När Hero upptäckte hans döda kropp, tog hon livet av sig.

Ikonerna och/eller vägen till Gud Konstnären

"the faces of the people - you only have to look at the icons - are still so close to the saints" (s.197), säger Hero vid deras första möte. Denna kommentar är det första sambandet vad gäller ikonernas betydelse för Hurtle. Dessa leder honom så småningom fram till Gud Konstnären - den Gode guden.

> "not only the divinity appeared to men, but humanity also appeared in the divine glory"
>
> (Philaret of Moscow, citatet hämtat ur Ouspensky, s.189).[1]

Ikonerna ger honom hopp om att kunna se det gudomliga i människan och det mänskliga i Gudomligheten. Redan vid Heros första besök på Flint Street upptäcker Hurtle, att hennes ögon har "the curious fixed intensity of the eyes of saints painted on wood" (s.304).

Att lägga märke till är, att det inte förekommer något ställe i texten, där läsaren får reda på om Hurtle över huvud har intresserat sig för ikoner innan mötet med Hero sker. På det religiösa planet är det således Hero, som genom sin kommentar och sitt utseende för honom till ikonerna, vilka även kan kallas för "theology in images" (Ouspensky,s.10). Det är förståeligt, att Hurtle som konstnär känner sig tilltalad av en sådan teologi. Ikonmålandet är konst samtidigt som det tillhör själva liturgin. Orden räckte inte till för att uppenbara budskapet. "It was not only necessary to speak the truth, it was also necessary to show it." (Ouspensky, s.120) - jmfr Hurtles inställning till ordens otillräcklighet, se s.40.

Vid Heros självmordsförsök kommer han till insikt om att "if

---

1) Philaret of Moscow (eller Filarét Michail Románov) utsågs till patriark 1619 av sin son, tsaren och sturfursten Michail Fjodorovitsch vilket innebar statens och kyrkans sammanslagning. Philaret hade en stor betydelse för den klassiska bildningen i Ryssland, bl a. grundlade han en latinsk-grekisk skola i Tschúdov-klostret, en grekisk skola i Moskva, vilken sedermera kallades för Akademin och som fick dotterinstitutioner i Novgorod och Rostov (Harder, Kleine Geschichte det orthodoxen Kirche, ss. 110-111).

he could ignore the tremor of his own balls" (s.336), dvs, underkasta sig den kristna mystikens ideal:

> "then he might reach his resisted objective, whether through mottled sausage skins, or golden chrysalides and splinters of multicoloured glass perhaps purposefully strewn on a tesselated floor, or the human face drained to its dregs, or the many mirrors in which his sister Rhoda was reflected, or all of these and more fused in one - not to be avoided - vision of GOD."(ibid)

och enligt kabbalisterna:

> "every existing thing is endlessly correlated with the whole of creation/.../everything mirrors everything else. But beyond that he discovers something else which is not covered by the allegorical network: a reflection of the true transcendence (=Gud)" (Scholem,s.27).

Liksom för kabbalisterna är det genom sanningen om "the Whole" (s.337), som Hurtle söker sin vision av Gud. Det är något av denna Helhet som ikonerna förmedlar honom. För övrigt passar hans asketiska hållning väl i denna teologi. Ikonen är "the image of the man in whom the grace which consumes passion and which sanctifies everything is truly present" (Ouspensky,s.195).

Passionen hotar Hurtle såväl som de heliga människorna på ikonerna som också har varit "threatened by their own tounges of fire" (dvs. sina passioner) (s.341). Men insikten om att de har fått nåd, ger honom hopp om att kunna finna den för egen del. Även om den inte ges "as freely as we´re asked to believe" (s.340).

Till Perialos måste han. Först känner han sig "tempted by his half-conceived landscape of Perialos" (s.341) för att senare bli "obsessed by his preconception of Perialos" (ibid) och slutligen känner han "the island gestating inside him" (s.342).[1] Men om detta

---

1) Frestelsen går över besatthet till ett havandeskap, som leder till födelse - "by grace of Mothersole´s warm, middle-class womb" (s.369).

Patrick Whites ofta använda sexuella symbolspråk på det religiösa
(fortsättning nästa sida)

anar Hero ingenting. Hon är bara villig att låta honom "keep her company in being saved" (ibid). Det historiska planet behandlar i huvudsak endast Heros "frälsningsturné" för att få nåd inför hennes "husband-God" (s.367) och som resulterar i vad hon senare kallar för en "unsuccessful exorcism"(ibid).

Så leder "Ödet" Gud honom till Perialos. Framme vid kajen vid helgonön kämpar Hero med "the stones of words"(s. 346) - åter igen en anspelning på ordens otillräcklighet (jmfr s. 40), medan Hurtle avvaktar sitt havandeskap. "Bröllopet" med "his spiritual bride" (s. 290) blir däremot inställt. 1) För trots att "he wanted to love her particular on this day of their union"(s. 347), så visar hans leende "the gristle collected between his teeth: as in hers"(ibid). 2)

På vägen till klostret känner Hurtle hur "his spirit was free to roam the landscape which was becoming his" (s.348). Han börjar göra skisser, anteckningar.

> "...here angels fold their wings - very wooden ...goat-hermits (devils?)...tongues of fire announcing the miracle - or simply a progression of light.."(ibid)

Dessa anteckningar kunde ha beskrivit olika ikoners motiv. Landskapet, som Hurtle börjar känna sig "more at home in" (s.348)

(fortsättning från föregående sida)

och det måleriska planet kan i vissa fall försvåra tolkningarna. Skälet till att han använder och väljer detta, gissar jag, är främst utifrån den aspekten att den sexuella känslans styrka är allmänt känd och upplevd.Lika starkt som denna känsla tar kroppen i besittning tar den religiösa känslan anden i besittning. För övrigt är detta slag av symbolspråk förekommande hos hernhutarna, t.ex. Zinzendorff.

1) Bröllopstanken uppträder redan vid deras första möte. Vid middagsbordet undrar Hurtle om inte "the crystal bird at the center at the table" (s.288) är "poised in flight towards the chosen couple?" (s.290).

2) Vid "brudparets" möte med begravningsceremonien blir Hero ombedd att kyssa liket (s.348) - en grotesk kontrast till den traditionella.

Beskrivningen av detta möte tolkar jag som en accentuering av hur misslyckad tanken är på deras försök till en s k andlig förening.
Som jag tidigare nämnt har denna händelse en parallell i transtexten - se not 2 , s. 134.

hör inte till den materiella världen utan till ikonernas, där "the icon/.../indicates man´s participation in the divine life" (Ouspensky,s.195). För ikonernas roll är inte "to bring us closer to what we see in nature, but to show us a body which preceives what usually escapes man´s perception. i.e. the perception of the spiritual world" (a.a.,s.208).

Att lägga märke till är, att det är "his spirit" som tar landskapet i besittning. Denna accentuering avslöjar, att det handlar om Hurtles "perception of the spiritual world" (ibid).

Denna perception är så mycket betydelsefullare än den verklighet, som representeras av den loja, affärsmässiga abbedissan samt eremiten Theodosios förfall.[1] Dessa är avhängiga "of God as a formal necessity" (s.353) och de kan lika lite bära fram något av ikonernas budskap som de kan hindra, att budskapet når Hurtle. Ett budskap, som han vill men inte kan förmedla till Hero (s.355).

> "He would have liked to point out the scaly sea, like a huge, live fish, rejoicing in its evening play" (s.352) 2)

Vid anblicken av havet blir han medveten om sin perception av den andliga världen, och/eller vart den "procession of light" (vilket han tidigare gjort anteckningar om) har lett honom. Åter har ljuset uppenbarat sig - denna gång för att låta honom förstå, att den Gode guden finns. Och även om havet "is huge/.../he cannot see it all at once. The same is true of our knowledge of God" (St Simeon the New Theologian, citatet hämtat från Ouspensky,s.38)[3]

---

1) Ännu ett exempel på Hurtles negativa syn på kyrkan och dess representanter - se tidigare givna exempel, not 1 ,s. 231.

2) Det är möjligt, att fisken kan representera det gudomliga som ett "runde" Wesen des Lapis" (Jung,Alchemie und Psychologie,s.375) eller (mindre möjligt) "Vishnu in seiner Fischinkarnation (a.a., s.519). För övrigt representerar fisken kristendomen i den kristna symboliken.

3) St Simeon the New Theologian hörde till den bysantinska mystiska teologin på 1000-talet. Hans arbeten - som också innehöll praktiska råd till munkarna hur man skulle praktisera fromhet och undvika frestelser - var enligt honom själv ett uttryck för hans tacksamhet till Gud för att han fick uppleva den gudomliga visionen och för att Gud hade gett honom inspiration att skriva. Mest känt av hans arbeten är hans "Theological Discourses", där han behandlar treenighetsdogmen (Pelikan,The Spirit of Eastern Christendom, ss. 257-259.

Med denna insikt och kunskap lämnar Hurtle ön Perialos och Hero. Han fortsätter att måla och söka Helheten för att kunna formulera sin nyvunna insikt om Gud.

God The Vivisector

handlar det sjunde kapitlet om, som jag tidigare nämnt. Liksom vid mötet med Cutbush i kapitel fem presenteras Hurtles tankar i Gedachte- och Projozierte Gedachte Rede uttryckt bl. a. i you-form.[1] Cutbush och Mothersole är de mänskliga förlösarna av hans tro på Gud Vivisektören respektive Gud Konstnären (s. 369).

Färden tillsammans med Mothersole på det solblänkande havet utanför Sydney för handlingen vidare på det religiösa planet. För honom berättar Hurtle om sina skuldkänslor över Hero, som han har kämpat med efter Cosmas anklagande brev, i vilket det också stod om hennes död. Vad Mothersole föder till honom är hans befrielse från skuldkänslan. Frånvaron av den gör det möjligt att åter igen lyssna till ikonernas budskap:

> "Man is a microcosm, a little world. He is the center of created life, and therefore, being in the image of God, he is the means by which God acts in the creation.It is precisely in this image that the cosmic meaning of man is revealed." (Ouspensky,s.185).

"So the light was exploding around him as they reached the Quay (s.370). Ljuset/Gud hade uppenbarat vad meningen med hans liv var. Gud Konstnären, som ger sin gudomliga inspiration till målarna av ikonerna. För denna konst "is not only based on the talent and wisdom of men, but also on the wisdom of the Spirit of God" (Ouspensky,s.54).

---

1) You-formen i en av dessa meningar har i den svenska översättningen olyckligtvis översatts med "han" vid ett tillfälle. "What if you had got a son" (s.366) = "Men om han nu hade en son" (Målaren, s.357). Detta blir en förvrängning. Läsaren av översättningen kan tro att det gäller Mothersoles son och inte Hurtles tankar över att själv ha en son.

Han rusar hem. Målningarna vibrerar och han vågar äntligen betrakta målningen "Perialos".
"the cancer glowed" - kräftsvulsten blir i befrielsen från skuldkänslan
"inside the monstrance of Hero´s womb"
och genom monstransens/Guds nåd förvandlad till embryot av hans
"as the wooden saints of Perialos raised her up"
ofödda barn, dvs. hans ökade självkännedom. Som är välsignad av de heliga människorna på ikonerna. De låter honom förstå, att Gud handlar i honom som konstnär. Att han är mikrokosmos i
"the seacoiling and uncoiling round the fareshore in its ritual celebration of renewal"(min.kurs.,s.370)
Guds makrokosmos. Att han är "the means by which God acts in the creation" (Ouspensky,s.54). Havet (som tidigare vid besöket på Perialos gett honom insikt om att den Gode guden finns) symboliserar här Guds makt över människornas död/födelse - TIDEN.[1)]

En annan tolkning är att den glödande kräftsvulsten symboliserar Kathys (="his spiritual child",s.385,387,541) födelse genom Heros (="his spiritual bride",s.290) död, välsignad av de heliga människorna på Perialos och av Gud Konstnären.

Bakomliggande motiv till denna tolkning är hans önskan att få ett barn. Denna tanke presenteras först vid mötet med Mothersole (se not 1 ,s.242) formulerad i en undran. Vid åsynen av målningen "Perialos" medvetandegörs hans önskan och därefter får han idén att skapa/föda sitt barn. Att han inte bara avser ett barn framställt i konst framkommer senare i infratexten. Om nätterna vaknar han upp i "physical pain he was afraid his body might give up before he was ready" (s.372). Och vid samma tid kommer han att tänka på den unge japanen "in whom an actual child was found growing" (ibid) och att det finns endast det barnet som "you still carry inside you" (s.370).

---

1) Hans möte med Tiden sker på morgonen samma dag som han träffar Mothersole. Flickans ord- operation ger honom insikt om Tidens del i Helheten och hans brist på tidsperspektiv. - se vidare ss. 248-250

Ett tillägg till den första tolkningen (som jag anser mest evident) är att den glödande kräftsvulsten symboliserar medvetenheten om hans animas födelse, som i sig innebär en ökad självkännedom.

Det är endast från den djupare självkännedom, som Hurtle kan "progress into the deeper regions of the Divine/.../into the depths of Nothing" (Scholem,s.216). Att vägen till denna självkännedom för hans del skulle komma att gå över Kärleken till Kathy, vet han vid denna tidpunkt ingenting om.

Hurtles konstnärsroll i Helheten styrd av Gud Konstnären fortsätter via ikonerna vid slutet av hans liv (dvs. kapitlen 9 och 10). I Don Lethbridge´s gestalt som "a spotty dawny archangel. On Hero´s island" (s.508) och i den byggnadsställning, som Hurtle låter Don snickra ihop för att han ska kunna stå och måla de gigantiska Gudsmålningarna. Denna ställning associerar till St John Climacus´ stege, som har blivit framställd på ett flertal ikoner (Stuart, The icons, s.105).[1] Liksom St John klättrar upp på sin stege, klättrar Hurtle upp på sin ställning - bägge i syftet att nå Gud. Och liksom St John har svårigheter att hålla balansen, så vacklar Hurtle "on the crude block, groping for some more persuasive way to declare his belief" (s.522).

Över Kärleken till Nåden

Kanske är det Kathys insikt om sin väninnas besatthet (s.284) som övertygar Hurtle om att just hon är hans andliga barn.[2] Det är

---

1) St John Climacus var under en stor del av sitt liv abott vid Sinaiklostret under slutet av 600-talet. Det var i detta kloster som han fullbordade sitt gudainspirerade arbete "the Klimax" eller "the Ladder", där han beskriver striderna mot passionerna och hur han slutligen når fram till "the Cloud of Unknowing", dvs Gud (St John Climacus, The Ladder of Divine Ascent,s.xxi).

2) Förebilder till Kathy finns både i Lou Parrot och Katina Pavlou i The Aunt´s Story samt Mercy i Voss. Beatson - som majoriteten av the Vivisectors kritiker - lämnar Kathy utan några kommentarer. "as Hurtle is forced to do - to weave the pattern of her own life outside the domain of authorial omniscience" (Beatson, The Eye in the Mandala, s.122).

en upprepning av hans egen kommentar till Nance vid deras första sammanträffande (s.164). Medvetenheten om kroppens besatthet och kritiken över detsamma har således Kathy gemensam med Hurtle.

Mötet med Kathy blir ett möte med den egoistiska konstnären, dvs, det som han själv tills nu har representerat. "At this instant he was prepared to give himself up wholly to the salvation of Kathy" (s.391f), dvs, frälsningen från egocentriteten.

Behovet av detta eller egocentricitetens "onda" upptäcker han nu, när han för första gången kan känna "an agonizing and helpless love" (s.392), som inte ställer några krav. För det är i detta avseende som Hurtles kärlek till Kathy skiljer sig från hans kärlek till Nance och Hero.

Med hennes huvud i sitt knä upplever han hur "love and terror were flapping inside him in opposition" (s.396).[1] Skräcken att förlora renheten i sitt uppsåt att älska utan sensualism, dvs, andligt.

Kärleken till Kathy leder till en fördjupad självkännedom, vilken framträder dels på det måleriska planet från och med målningen "Perialos" och dels på animus/anima planet i och med Rhodas comeback i det åttonde kapitlet.[2]

---

1) Som Kiernan och Brissenden lagt märke till är Hurtles önskan att hålla Kathys huvud en upprepning av Mamans önskan strax innan hon kysste honom (s. 148). Kiernan menar, att "Such mirroring of experience - the repetition of childhood in age - gives a Proustian coherence to the onward flow of consciousness"(Kiernan, Images of Society and Nature, s. 143f). Till detta vill jag endast säga att, det inte endast ger sammanhang utan även ett av de bakomliggande motiven till varför Hurtle känner den "terror" som han gör. Dessutom visar upprepningen hans önskan att "göra om" minnet med Maman och den incestuösa kyssen för att bli befriad från den lustfyllda rädsla som den fyllde honom med.(se vidare s. 283) Vad gäller likheten med Proust - jmfr not 1, s. 48.

2) På det måleriska planet presenteras också Kathys kommande konstnärliga triumf. Hon uppträder på den allra första målningen med sin hårfläta formad "into a formal coronet with which he invested the head" (s.374). Denna krona bär hon senare vid konserten (ss. 460,461).

Vad Kathy lär honom genom att endast finnas till, är konsten att älska och offra. Att detta skulle vara kärlekens essens har han tidigare kommit underfund med (s.368). Men Kathy ger honom dessutom glädje. Dock - inte förrän hans fysiska begär har släckts och minnet av deras kortvariga förhållande förtunnats. Och detta är i överensstämmelse med den förutsättning, som han formulerade vid tiden för förhållandet med Hero, nämligen att om han kunde underkasta sig det asketiska idealet skulle han kanske nå sin vision av Gud (s.336).[1)]

Flera år senare ger Kathy uttryck för sin tacksamhet mot honom i ett brev. Orden "still I prefer to think of you as the father of anything praiseworthy that will ever come out of me" (s. 494) låter honom förstå, att hon trots deras tillfälliga sexuella umgänge, ändå betraktade sig som hans andliga barn - vilket överensstämde med hans intention vid deras första möte.

Han hade älskat, lidit i sin väntan på henne - offrat kraven att bli älskad tillbaka (och eventuellt hans fysiska begär) och han hade fått dela "the vision of joy" (s.486).

När han läst hennes rader vill han be. Men han vet inte vart han ska rikta sina böner. Därför beslutar han att börja måla "when his idea had descended out of the clouds, into the more practical extensions of space" (s.495). Detta skulle kunna uppfattas som om han väntade på inspiration från Gud - jmfr s. 243. Hurtles böner måste uttryckas på det enda "språk" han verkligen känner, dvs. i hans konst. Och de tre sista målningarna, "the so-called GOD-paintings" (s.545), är alla böner riktade till Gud.

Det är Kathy som räddar honom undan armén av folkmassor på utställningen på muséet. På väg till toaletten känner han igen "his psychopomp" som "very opportunely descended with "love and thoughts" to give him courage" (s.548). Han talar till henne för att visa att "he had received and understood the message" (ibid). Bland annat

---

1) Det ofrånkomliga, att Kathy inte vill förbli hans älskarinna, gör det onekligen lättare för honom att uppnå detta asketiska ideal. Ett "faktum" som försämrar trovärdigheten.

budskapet att han ska över vägen "to the Infernal River" (s.548).[1)]

Det är också Kathy "Mystagogue" (ibid) som står vid hans sida när han målar sin "Indigo" och när han blandar "the never-yet-attainable blue" (s.566). Min tolkning är, att hon representrande den andliga Kärleken, blir i sitt transcendentala vara en i mysteriet invigd (därav Kathy Mystagogue) - en av Gud utsänd psychopompos, som ska hämta hem Hurtles själ till Gud.[2)]

Hennes samband med Gud (och hennes roll som hans psychopompos i denna betydelse) antyds redan i åttonde kapitlet, då hon uppträder på det visionära planet. Vid tiden före hennes andra konsert upplever Hurtle hur rädslan för döden försvinner i och med att "his little psychopomp appeared, dressed in the silver tunic, hair streaming with light and music" (s.475) och efter konserten riktar hon sin blick "in the right direction, just about to - she´d have to say something soon surely to God" (s.488).

---

1) Att lägga märke till är Hurtles Gedachte Rede om att Kathy inte var hans jämlike, även om det var vad han hade önskat "for his spiritual child" (s.529). Möjligt är att denna kommentar skulle vara ett uttryck för en viss avund och missunnsamhet som han lyckas övervinna. Kommentaren inträffar före hennes roll som hans psychopomp os.

I detta sammanhang vill jag nämna, att Herring har uppfattat Rhoda som hans psychopompos (Herring, Patrick White´e The Vivisector,s.14). Herring stöder sin slutsats på att hans psychopompos beskrives som "golden, boy´s figure melted into all the tones of rose" (s.548). Färgtonerna avgör identifikationen för Herring. Dock, i meningen tidigare, omtalas i infratexten att hans psychopompos skickat honom "love and thoughts"(ibid), vilket är en citerad upprepning av Kathys telegram. Fyra stycken längre fram i texten framkommer det dessutom att hans hemlighetsfulla vägvisare är just Kathy Mystagogen(s. 549).

2) Hermes beskrives som "Seelenführer"(Jung, Psychologie und Alchemie, s. 126) i sin roll som "Hermes Psychopompos"(a.a., s. 88). Enligt myten avstod Apollon åt Hermes sitt ämbete som invigt sändebud till Hades' hus i underjorden med uppgift att vara psychopompos, ledsagare av de avlidnas själar (Kerényi, Grekiska gudar och myter, s. 152).

Vad alkemisterna också kallar Hermes för är '"filius hermaphroditus"(Jung, Psychologie und Alchemie, s. 89). Med tanke på detta kommer likheten med Kathy fram. Hon beskrives ju som en kvinna med "a boy's bum and starfish breasts"(s. 429) och med "golden, boy's figure"(s. 548). Vidare är namnet på hennes och Hurtles pianokonsert, K. 271, just "Jeunehomme".

Vägen till The Cloud of Unknowing

Mötet med Tiden

Morgonen efter Kathys första triumf lägger Hurtle märke till "one or two shavings of harmless cloud curled in a bland sky" (s.466) Hans tankar far iväg "like cotton-wooly-baa-lamb clouds" (ibid) och bryts av "a canned evangelical hymn, a thundering blur from several streets away" (ibid).

På det historiska planet kan ovanstående ses som en förberedelse till Kathys besök med sin pojkvän, men på det religiösa planet markerar det hennes kommande betydelse som "his psychopomp" och "his Kathy Mystagogue" (s.548). Samtidigt ger molnen på himlen och hans barnsliga molntankar associationen till det kommande molnet, The Cloud of Unknowing, i vilket "God is known by outreaching love" (The Cloud,s.29).

Samband som stöder denna tolkning är, att Hurtle några dagar senare i sitt samtal med Rhoda deklarerar sin barndomstro "to find some formal order behind a moment of chaos and unreason"(s.473) och att han ännu försöker "arrive at the truth" (ibid). På det förra svarar Rhoda "Don´t tell me you´re a mystic/.../I believe in nothing" (s.473).

I denna dialogform fortsätter så texten att berätta om Hurtles tvivel.[1)] Tidigare exempel är hans Gedachte Rede på Mrs Mortimers

---

1) Dialogen fortsätter längre fram.Rhodas deklaration på sin tro på ingenting får svar i Hurtles tanke, att han måste lära sig "to live with nothing as his deformed sister advocated" (s.492). Rhodas cynism övergår till Hurtle varpå Rhoda utbrister "Don´t tell me you´re becoming cynical" (s.551) - jmfr kommentaren ovan om mystikern. Senare är Hurtle skeptikern och han frågar Rhoda "But I thought you were the sceptic?" (s.560). Rhodas svar "I am and I am not" (ibid) avslöjar meningen med denna dialogform - nämligen att visa fram att motsättningarna ligger hos en enda person. Rhodas tro på sitt ingenting "to recognize the order, and peace and beauty in nothingness" (s.473) får även liksom Hurtles ett slut i tron på Gud "I haf believed truly yurss God/../ My dearest God" (s.567).

Denna replik tolkar Beatson som att Rhoda tillber Hurtle som sin Gud (Beatson, The Eye in the Mandala,s.121). Utan hänsyn till anima/animus planet är det kanske möjligt att uppfatta det så

Rhodas tro på "nothing" and "the order, and peace and beauty

(fortsättning nästa sida)

bjudning "What had he ever believed, when he wasn´t painting?" (s.382) och vid tiden för början av bekantskapen med Kathy "he wondered whether to believe in God" (s.448). Som framgår av citaten minskar hans tvivel. Han anar skeendet inom honom - "Was he the child who still had to expect birth? And what of death?" (s.475)

Men inte förrän hans andra möte med Tiden börjar han förstå vad som håller på att ske. Det första mötet med Tiden skedde på morgonen samma dag som han mötte Mothersole. Då skilde flickans ord - som var ett eko av mamma Duffields (ss. 7, 359) - sanning från illusion (s.361). Hennes ord hade fångat både hans förflutna, nuet och vad som han hade ansett tillhöra framtiden, men som då gällde för Nuet. Han hade plötsligt blivit medveten om att hans vara var bakom hans liv, och att det därför stod på spel.

Hans andra möte äger rum, då han träffar Lena, den äldsta systern i hans första familj (ss.499-501). Mötet med Tiden i ett förflutet utan samband med Nuet ger honom insikten att "emptiness of mind is less disturbing than the soul´s absence" (s.501). Något som blir ännu svårare att acceptera med tanke på, att någon annan - och dessutom utomstående (=Mrs Volkov) redan tidigare har "recognized a lost soul" (ibid) hos honom.

Att inte vara medveten om sin själ, att känna sitt varande bakom sitt levande blir en alltför plötslig ökad självinsikt. Han söker sin tillflykt i tankar på sitt andliga barn. Men till den del av hennes förflutna (s.502) där minnet av hans svartsjuka misstankar väcks.[1)]

(fortsättning från föregående sida)

in nothingness" kan tolkas på följande sätt: Enligt Jung ska varje människa lyssna på sin animus respektive anima (Jung, Människan och hennes symboler, s.193). Rhoda bekänner sin tro på det Stora Ingenting redan före Hurtle har kommit till insikten om nödvändigheten att lyssna på sin anima.

Vad som stöder denna tolkning är dels att Rhoda verkligen bekänner sin tro på Hurtles Gud och dels att insikten om att han inte ägde någon vilja skedde via Rhoda (s.523).

1) Denna tolkning är utifrån Marcels Being and Having - en filosof som enligt Beatson har stimulerat Patrick White.

Det är då han faller, men han dör inte. Ljudet från "the drab human drabs" (s.503) överröstas av musikinstrument. Och ovanför - "the extra indigo sky" (ibid) - "code word" (s.511). Att detta kodord skulle vara ett liknande kodord som The Cloud föreslår - "A word like 'GOD' od 'LOVE'. Choose which you like, or perhaps some other"(The Cloud, s. 61) är troligt. I synnerhet i samband med slaganfallet, som beskrives som Guds"purpose"(s. 563). Detta förtydligas i brevet från Mrs Volkov, som för övrigt anses vara "slightly psychic"(s. 501).

En tolkning är, att han vid fallet kände något av en "momentary totality" which is previded intuitively in a mystical now" (Scholem,s,27) - ett nu som gör det lättare för honom att nå målet, dvs. Gud.

En annan tolkning är följande; i detta nu upplevde han något av döden = livets centrum och objekt. Därför innebar detta nu - i en oändligt liten del av Tiden - att hans själ mötte den rena Sanningen.[1)]

En tredje tolkning (och den som jag finner mest evident) är att han från och med slaganfallet kommer in i The Cloud of Unknowing. För intellektuellt ska själen vara "blank in contemplation, and it is in this blankness of ignoration" (The Cloud,s.29) som Gud uppenbarar sig. Efter slaganfallet tvivlar aldrig Hurtle på Guds existens. Och det är också då som han börjar måla sina Guds-målningar. Det är hans sätt att "hammer the cloud and darkness above" (a.a.,s.61) att koncentrera sig på Gud. För just själen "must concentrate on God as he is himself, wholly and solely: not on his goods or his attributes" (a.a.,s.29).

Don Lethbridge - ärkeängeln

Don Lethbridge "was the luckiest bet yet" (s.507) konstaterar Hurtle. Men han anar endast vilken kommande roll denne Don är till-

---

1) Denna tolkning har Weils Waiting on God som utgångspunkt - en författare, som enligt Beatson och Brady, har inspirerat Patrick White.

delad. För att nå Gud måste man kunna tvinga alla sina minnen i "the cloud of forgetting" (a.a.,s.61) - och för Hurtle blir Don, som hans efternamn implicerar, "bryggan över Lethe (=glömskans flod)". I namnbytet från Don Lethbridge över Ron Cuppaidge till Cup Lethbridge avspeglas hans roll som glömskans "archangel" (s.508). Cuppaidge associerar nämligen till Cupples och dennes berättelse om pungråttan, vilken fyllde Hurtle med skräck (jmfr ss.146-147). På det historiska planet markerar sammanblandningen Hurtles slagrörda tal men på det religiösa visar det, att Hurtle i medvetenheten om Guds existens har "glömt" eller kommit över sin tidigare rädsla att bli lämnad ensam. Och utan denne Cup Lethbridge skulle Hurtle inte kunna hoppas på att underhålla sin "secret existence so necessary to the un-reason" (s.507) dvs. sitt förhållande till Gud. Don bär fram bägaren av godhet och nåd, för"Lethbridge is the other word for goodness" (s.516). (Förnamnet Don implicerar dessutom hans släktskap med den spanske idealisten Don Quijote, för Don "was no Sancho"(s. 509), vilket förtydligar Hurtles känsla av tvillinggemenskap med honom.)

Dons blonda hår får också "a look of something else" (s.508), dvs. som en gloria på "a spotty dawny archangel. On Hero´s island." (ibid). Genom att sammanbinda Perialos med Don förtydligas händelseförloppet på det religiösa planet. Signifikativt är, att det är ljuset som uppmärksammar honom på hans "gloria". Hurtle vågar nu för första gången be om hjälp (s.516) och han drar den slutsatsen, att kanske "prayer would pay" (ibid).

Mötet med Cutbush

Med en intuitiv känsla att han måste göra något och en insikt om att kroppen "wouldn´t renasce. Nor the mind. The spirit an only hope" (s.509), försöker Hurtle att finna vägen till Gud.

Han ger sig ut på gatorna. "There was never any rest in this game he had begun, no it had been begun for him" (s.511). Här framträder tydligt, att hans kropp och tankar leds av Någon, för "God is now more obviously taking the initiative, and assuring control" The Cloud,s.22).

Det är också under denna promenad han minns kodordet och som han möter Cutbush. Min tolkning är, att detta möte tillsammans med erinrandet av kodordet Indigo utgör bakgrunden till hans senare rop "Eureka!" (s.515). Vad han hade funnit var vägen till Gud. Efter ropet skyndar han upp för att börja måla sin första Guds-målning.

Cutbush förklarar vid mötet, att målningen Lantana Lovers under Moonfire hade fått en religiös betydelse för honom (s.513). Målningens budskap om Gud Vivisektören hade Cutbush förvandlat till ett budskap om den gode Guden , som accepterar alla - även de homosexuella.

Budskapet om Gud Vivisektören hade negerats av Cutbush, trots att "a malicious individual" (s.513) hade upplyst honom om det. Cutbushs negation kan tänkas ge denna betydelse för Hurtle; Gud "is the opposite of all that is negative. He is the negation of negation" (Scholem, s.11). Därför konstaterar Hurtle, att Cutbush "was going to have the next stroke" (s.514).

Det framgår inte explicit, att det av Hurtle tänkta slaganfallet skulle vara ett slag av Gud. Men senare framkommer det tydligt, att Cutbush såsom Hurtle har blivit slagen av Gud - inte genom ett slaganfall utan genom "his Infirmity" (s.563), dvs. sin homosexualitet. Tanken att bli "stroked by God"(ibid) ser jag som ett uttryck för att den som utsätts för Guds vrede också får uppleva Guds barmhärtighet och kärlek (Scholem, s.237).

Förutsättningen för att nå Gud blir således, att man trots lidandet aldrig ger upp hoppet om att finna hans nåd. Vad som dessutom talar för denna tolknings evidens är följande samband: vid målandet av "Indigo" (till vilket jag återkommer) kommer tanken på Cutbush tillbaka. "Wherever their common sweat fell/.../thorns sprang up in their celebration of their victory" (s.566) - dvs. lidandets seger.

G U D

De tre Guds-målningarna[1)]

Insikten att han måste underhålla sitt hemliga förhållande med Gud (se s.251) kan jämställas med "the intellectual darkness of the cloud of unknowing" (The Cloud,s.25) - och det är efter denna som Hurtle kastar över bord allt som är "known good loving trusted which might interfere with the/.../act of faith" (s.518). Ytterligare en likhet med The Cloud är denna: efter att ha inträtt i "the cloud of unknowing" får det inte existera något annat än "spiritual watchfulness, a forgetting of the past, a dedicated will and a determination to reach out to God" (The Cloud, s.25). Detta gör Hurtle - de sista målningarna arbetar han nästan på oavbrutet.

I stället för att rikta sin vilja i bön, riktar Hurtle den i måleri. Att måleriet är detsamma som bedjande, meditation framgår bl.a. av följande exempel:"Before he could contemplate his vision of indigo, he had to paint out the death which had stroked him" (s.518). De bägge verben "contemplate" och "paint out" står för samma betydelse - och han målar bägge visionerna. De blir förverkligade i målningarna "The Death" och "Indigo".

Smärtorna i kroppen ger honom "half-glimpsed visions, of an intensity only comparable with his experience on the pavement at the moment he was forced to surrender his will" (s.519). Han tvingades av Gud att överlämna sin vilja till Honom. Eller snarare han tvingades att inse, att han inte ägde eller hade ägt någon. Därför att konstnärer (inklusive honom själv) "l i k e o r d i n a r y p e o p l e /.../ d o n´ t a c t t h e y´r e i n s t r u m e n t s w h i c h a r e p l a y e d o n, o r v e s s e l s w h i c h a r e f i l l e d - i n m a n y c a s e s, o n l y w i t h l o n g i n g" (s.523).

Denna längtan - och medvetandet om denna kan utvecklas till

---

1) Betydelsen av dessa målningar nämner Hurtle själv i en kommentar till Honeysett, museichefen. Efter att ha betraktat sina målningar på den Retrospektiva utställningen, säger han: "Anyway, the important part isn´t here" (s.524).

"one of longing desire" (The Cloud,s.25).[1] Som sådan är den en av grundförutsättningarna för att kunna nå upp till "the cloud of unknowing".

Ytterligare samband som stöder denna tolkning att Guds-målningarna är böner till Gud är byggnadsställningen, som Don har snickrat ihop. Denna är "made for his secret purpose and to his own specifications" (s.552) - jmfr s.244. Slutligen - Hurtle själv upphör att betrakta dem som målningar (s.656) och kallar dem vid två tillfällen för "non-paintings" (s.519).

Samtidigt sammanbinder ikonparallellen med St John Climacos haändelseförloppet med Perialos, vilket är väsentligt för tolkningen av "Death". Sambandet mellan Guds-målningarna och Perialos förtydligas med Don Lethbridges roll som ärkeängel. Sådana fanns det ju på ikonerna på Perialos. "only there they were black, on a blue sky" (s.508).

"The Death"

Målningen "The Death" målar han, som ovan sagts, för att kunna "contemplate his vision of indigo" (s.518). "This would be a black painting, with only the merest entrance into a light which was dead white" (ibid).

Don Lethbridges kommentar "The white´s beginning something, Mr Duffield. It´s sort of leading out somewhere" (s.519) antyder den förändring och betydelse som det dödligt vita kommer att få.

"O God of mercy and straitjackets" (ibid) ber Hurtle tyst för sig själv och väntar "for the grace which hints of it seeped out through his fingers, not of what he actually saw, but of what he was living, and knew" (ibid), dvs. den djupa självkännedom som han

---

1) Det är signifikativt, att denna insikt framförs först som något han minns, att Rhoda hade sagt för att senare bli tveksam om varifrån han hade hört det. Jag tolkar detta som om han ännu inte helt har accepterat sin anima som "a growth/.../to live with" (s.471).

nu har fått.[1)]

Ibland lyckas han med ett penseldrag som pekar "straight at the heart of the matter" (ibid) och ur det dödligt vita börjar "The white core" (s.518) glöda, dvs. "the soul itself/.../for which the most sceptical carcasses of human flesh longed in secret" (s.519).

En tolkning av det vita är följande: ur förtvivlans svarta, i ljuset från döden över vilken endast Gud bestämmer, lever och glöder människosjälen. Den är odödlig till skillnad mot kroppen. I den finns ljuset från Gud. Det dödligt vita - skalet runt kärnan - kan också samtidigt symbolisera dödens verk, dvs. människans döda kropp. I "The Death" vill Hurtle uttrycka sin tro på Guds "work of Creation" (Scholem,s.216), dvs. den odödliga själen.

En annan tolkning är att det vita är ett uttryck för själens varande i "the cloud of unknowing". Det vita omkring symboliserar "the cloud" och den vita kärnan själen. Det svarta står som symbol för förtvivlan och/eller döden. Genom lidandet och/eller döden når människan kunskap om själens odödlighet.

Vad som talar för den sistnämnda tolkningen är en jämförelse med målningen "Perialos" där temat död- och pånyttfödelse också behandlas. I denna glöder, som jag tidigare nämnt, Heros kräftsvulst i monstransen, dvs. kräftsvulsten blir genom monstransens/Guds nåd förvandlad till embryot till hans anima.[2)] I "The Death" glöder den vita kärnan, dvs. själen i det vita eller "the cloud of unknowing". Genom molnets/Guds nåd börjar själen glöda, dvs. födas till odödlighet.

The Whole of Life

Denna andra Guds-målning är tänkt som "his compendium of life" (s.556). Även om han känner skräck inför "the desert he had to cross"(ibid) så måste han igenom sitt livs minnen och erfarenheter

---

1) Här riktar Hurtle sin bön åt Gud Konstnären och Gud Vivisektören.
2) Verbet "glow" förekommer vid bägge tillfällena.

för att kunna nå den djupaste självkännedom och för att kunna bli medveten om Guds närvaro. Han vet, att erfarenheten aldrig mildrar "the prospect of tortures, the possibility of failures/.../if the spirit refused to accompany him" (s.552).

Att texten här inte endast talar om Hurtles konstnärliga ande utan även hans tro kommer fram något senare i orden (som är början till en bön) "O God, have mercy on us" (ibid) samt i den efterföljande parentesen "(He would look around, afraid somebody might be tapping his thoughts.)" (ibid) [1] Det finns ju inte något skäl att vara rädd för att avslöja en längtan efter en konstnärlig inspiration, medan däremot risken att bli förföljd för en tro ligger närmare.[2]

Han frestas av tanken att be sin "psychopomp to guide him, across the river, into an endlessness of pure being from which memory couldn't look back" (s.554). Men han måste gå själv hela vägen till ökad självkännedom för att nå sitt mål. Han kommer också fram till "insights of such intensity he felt he should have been able to relate them to actual experience" (s.556), men också till insikter som han inte kan relatera. "From where did he know the horses, the shammy-skinned singer, the pigeon-loft held together by the rusty ends of kero tins?" (ibid).

Vad han här erfar är att ökad självkännedom även ger honom ökad kunskap om människan. Målningen vill ge en bild av hela livet, dvs. Guds skapelse. Det är inte endast en sammanfattning av hans eget liv utan även av livet självt, där han bygger "a citadel to protect those whose love was of such an identical nature it became interchangeable" (s.555). "interchangeable" i det avseendet, att det handlar om människans kärlek till Gud. Endast denna kärlek kan

---

1) Här har Hurtle integrerat sina två gudar/-Gud Vivisektören och Gud Konstnären - jmfr vid målandet av "The Death", där han riktar sin bön till bägge gudarna(se not 1,s.255).

2) Här är ett exempel på en dold styrfaktor. Det anses lika lite opportunt i Hurtles som den sekulariserade västerlänningens värld av 1970 att tro på Gud - jmfr s.226.

människorna byta med varandra.[1)]

Min tolkning av The Whole of Life är att Hurtle uttrycker sin tro på "God in the complete unfolding of his being, Grace and Love, in which He becomes capable of being perceived by the "reason of heart" (Scholem, s.216). För denna hjärtats orsak bygger Hurtle citadellet, där människorna förenas i kärleken till Gud.

"Indigo"

är den sista målningen, vilken han börjar måla strax efter att ha läst Mrs Volkovs brev. "Sanningen" att han, trots sitt konstnärskap, inte är förmer än en vanlig kristen som Christiana McBeath (Mrs Volkovs riktiga namn, vilket avslöjas i ovan nämnda brev) slår honom till ödmjukhet. Namnsymboliken förtydligar här Mrs Volkovs roll som den sista insiktsgivaren - Christiana är ju femininum formen av "christian" och McBeath implicerar slagkraften ("beat") i hennes avslöjande, som var så "horribly illuminating" (s.563).

Målandet ger honom "a curious sense of grace" (s.564). En nåd som ger honom en "immensity of space" (ibid) vad beträffar hans visuella frihet. Och han börjar att blanda den blåa färg, som han

---

1) I beskrivningen över denna målning förekommer pronomenet "Himself" två gånger. Det är anmärkningsvärt att "Himself" står med versal den sista gången (första gången är det motiverat med tanke på att satsen börjar med "Himself".) På så sätt kan pronomenet syfta både på Hurtle och Gud. Händelsen med Mrs Volkov på målningen, dvs. att hon tillsammans med Hurtle åker "in a spatial bus" (s.556), har en motsvarande parallell på det historiska planet. Det var i bussen som hon hade "recognized a lost soul" (s.501) och därför gett honom en biljett till Kathys konsert. Hon hade också uttryckt sin tacksamhet - vid ett senare tillfälle - över att han hade "m o u l d e d" (s.541) hennes dotter Kathy, vilket förtydligar ordet "co-creator" i beskrivningen över målningen.

En tolkning av "Himself" som ett pronomen för Gud förtydligar Mrs Volkovs roll som förmedlare av Guds budskap. I sitt brev till Hurtle berättar hon om sin övertygelse att Hurtle såväl som Cutbush och hon själv blivit "stroked by God" (s.563). Utifrån detta skulle de ordlösa bubblor som hon är omgiven med kunna tänkas innehålla instruktioner från Gud. Detta i sin tur förtydligar en annan detalj på målningen, nämligen den att hon lämnar bussen med "her grey worsted and long groping shoes" (s.557), dvs. hon lämnar rymdbussen från himlen för att fullfölja instruktionerna från Gud, som far vidare upp till de högre sfärerna.

i hela livet hade försökt nå "without visualizing, till lying on the pavement he was dazzled not so much by a colour as a longstanding secret relationship" (s 564, min kurs.)

Av den kursiverade satsen framgår tydligt att den blåa indigofärgen står som en symbol och/eller ett kodord för Gud, och att han länge hade haft detta förhållande.

Att Indigo-himmelens blåa färg är Hurtles kodord för Gud framgår dessutom i The Vivisectors allra sista ord, vilket är "indiggoddd" (s.567)-alltså samma ord fast i annan stavning, och i detta avstavade skick samma ord som den sista raden i hans kladd-aforism. Liksom där finns här heller ingen punkt - vilket kan tolkas som en anspelning på, att Hurtles Gud är mystikernas Gud, det Stora Ingen-ting.[1)]

"A word like ´GOD´ or ´LOVE´. Choose which you like, or perhaps some other" (The Cloud,s.61) - Hurtles ord var Indigo. "And fix this word fast to your heart" (ibid) - vilket Hurtle gjorde, alltsedan promenaden då han erinrade sig kodordet han fått vid slaganfallet. "With this word you will hammer the cloud and the darkness above" (ibid) - vilket Hurtle gjorde i och med målningarna "The Death" och "The Whole of Life". "not until we have/.../been prepared and purified by grace" (a.a.,s.38) - vilket Hurtle kände denna dag vid målandet av "Indigo". "we can see that the Nought and the Nowhere to which our journey has brought us in the presence of God himself.For he is No-thing" (ibid) - och Gud Ingen-ting fick Hurtle se. Med denna Gud upplevde han en extatisk förening när "he was being painted with, and through, and on" (s.564).

Ovanstående tolkning utgår som framgår från The Cloud of Unknowing. En annan tolkning med utgångspunkt från den judiska mystiken är följande. Som jag tidigare nämnt tolkade jag "The Death" som Hurtles uttryck för Guds Creation, The Whole of Life för Guds Grace and Love och "Indigo" tolkar jag som ett uttryck för Gud "where

1) Jämför Riemers och Perkins förslag - se s.36.

the fullness of His Being finds its final expression" (Scholem, s.216).

Dessa tre stadier kallas för Guds He, You and I. Detta gudomliga "Self is the Sheccinah, the presence and immanence of God in the whole creation". (ibid) När människan har nått den djupaste självkännedom blir hon medveten om Guds existens - och går från Guds "I" vidare i ett dialektiskt förhållande och i en "unio mystica" (a.a.,s.5) till Guds "You" och "He".

Även om dessa tolkningar skiljer sig har de dock detta gemensamt - Hurtle såg och förenades med Gud Ingen-ting.

DEN ODÖDLIGA BLOMMAN
Animus/anima planet

Den bristande trovärdigheten, som profilanalysen avslöjade, väckte misstanken om animus/anima planets förekomst. Med tanke på att problematiken rörande manligt-kvinnligt tangeras i Hurtles förhållande till Nance och att samma problematik uppträder tre gånger explicit i transtexten (implicit så gott som i hela) och att Jungs Psychologie und Alchemie är det säkraste sambandet i architexten fanns det goda grunder att ställa den gissningen, att Hurtles problematik rörande manligt-kvinnligt berättades i Rhodas gestalt. Hon är inte endast Hurtles alter ego, som associationsanalysen visade (se ss. 176-179) utan även hans anima.

Första gången som animus/anima symboliken berörs är så tidigt som 1947 - året för uppförandet av skådespelet The Ham Funeral. I scenanvisningarna beskrives The Girls roll som The Young Mans "unsubstantial anima" (The Ham Funeral, s.71). Andra gången är nitton år senare i romanen The Solid Mandala. Enligt Patrick White skrev han detta verk efter att ha läst och tagit intryck av Jungs Psychologie und Alchemie i dess engelska version (Flaws in the Glass, s. 146). Att så verkligen är fallet behöver inte betvivlas - exemplen är många. Arthur refererar t.ex. till "the hermaphroditic Adam who carries his wife about with him inside" (The Solid Mandala,s.283), vilket överensstämmer nästan bokstavligen med alkemisternas uppfattning framställt i Jungs arbete.[1)]

Trdeje gången som animus/anima symboliken framträder är som ett betydelseplan i romanen The Twyborn Affair- åtta år efter ut-

---

1) Enligt Jung framställde alkemisterna den krönte hermafroditen i Hermes´ eller Adams gestalt, t.ex. "Quemadmodum in sole ambulantis-corpus continuo sequitur ombra...sic hermaphroditus noster Adamicus, quamvis in forma masculi appareat semper tramen in corpore occultatem Evam sive foeminam suam secum circumfert (Mangeti Bibl. Chem. I, s. 417 citatet hämtat från Jung, s. 212) Fritt översatt - Såsom kroppen följs av skuggan i solen...så uppträder vår hermafroditiske Adam om ock i manlig gestalt så alltid med den dolda Eva eller kvinnligheten cirkulernade i kroppen.

givningen av The Vivisector. Här behandlar Patrick White - tydligare än någonsin - problematiken manligt-kvinnligt i transvestiten Eddies/Eadies gestalt.

Av transtextens samband finner jag det med The Solid Mandala mest intresseväckande utifrån följande två synpunkter: dels är The Vivisector det nästkommande verket och man kan därför förmoda, att Jungs påverkan fortfarande var stark. Dels visar, enligt min åsikt, The Vivisector en djupare förståelse för Jungs tankar och utifrån detta påstående vill jag säga, att mandalasymboliken är mer utvecklad i The Vivisector.

Såväl i The Solid Mandala som i The Vivisector förenas de två själarna i slutet av respektive roman. I det förra verket presenteras de av Arthur och Waldo, i det senare av Hurtle och Rhoda. Som framgår är skillnaden väsentlig. Visserligen berörs problematiken manligt-kvinnligt i Waldos gestalt (t.ex. när han provar moderns kläder) men varken Arthur eller Waldo söker sin anima, kvinnan i sig. Arthur bara refererar till den hermafroditiske mannen utan att förstå dess egentliga innebörd (jmfr Beatsons uppfattning, se not 2,s.266). Hurtle däremot söker och finner sin anima. Som konsekvens av detta når han till skillnad mot själaparet Arthur/Waldo en fullkomlig förening med sin anima Rhoda.

Som jag nämnde i inledningen till denna analys har jag även sökt samband i Wilhems The Secret of the Golden Flower, Campbells Oriental Mythology och Zimmers Philosophies of India. Till dessa och övriga samband i trans- och architext hänvisar jag som tidigare i noterna.

The Golden Flower

Ljuset, som jag i min analys av det religiösa planet tolkade som en symbol för Sheccinah, får en differentierad betydelse på detta plan.

Uttrycket "´Golden Flower´ (Chin Hua), in an esoteric connection includes the word ´light´ (Wilhelm-Jung,s.55) och "the radiance of the light (yang-kuang) is the determining thing" (a.a.,s.31) - jmfr ljusets betydelse för Hurtle uttryckt vid vistelsen på Mumbelong, besöket i kyrkan, vid samlaget med Nance, Marriage of Light, månljuset, upplevelsen av "Perialos". "In the physical world it is the sun" (ibid), vilket överensstämmer med Hurtles uppfattning om solen/Gud uttryckt i upplevelsen av havet vid Perialos och utanför Sydney. "in man, the eye"(ibid) vilket likafullt överensstämmer med Hurtles uppfattning om kniven/penseln i ögat (se Profilanalys, s.196).

Ett sådant taoistiskt uttryck av ljuset utesluter inte tolkningen av ljuset som Sheccinah utan visar snarare sambandens betydelse i architexten. Och att det finns så många möjliga samband är, enligt min åsikt, en bekräftelse på författarens mästerskap.

Ljusets betydelse (dvs. att nå den gyllene blommans hemlighet) uppenbaras inte på det religiösa planet utan först på animus/anima

---

1) Campbell liknar Tao-symbolen vid "an image of the dual state of Adam before Eve was separated from his side. However, in contrast with the biblical figure and in harmony with the Indian of the Self that split in two, the tao is immanent as well as transcendent: it is the secret essence of all things yet the darkest mystery" (Campbell,s.25).

Utifrån detta är det kanske mer förståeligt, att Patrick White (som den västerlänning han är och med en trolig förståelse för den västerländska läsarens svårigheter att acceptera "the dual state" i människan) valt att separera Rhoda från Hurtle för att kunna konkretisera den dualistiska tanken, vilket även Platon gör i Symposion, där Aristofanes berättar för Sokrates om hur de ursprungligen klotformiga människorna klövs itu och hur de drivs av Eros att söka sin rätta hälft för att nå en högre och renare verklighet.

planet. Hurtle söker inte heller Tao - utan Gud.[1)]

Vägen till hans Gud går, som jag tidigare visat, genom en fördjupad självkännedom - och i detta krav visar den judiska mystiken likheter med taoismen. Men att en fördjupad självkännedom utgår från en process, där "two souls enter into relations as the intellectual and animal factors" (Wilhelm & Jung, s.15) är specifikt taoistiskt i följande avseende:

Det existerar två lika starka urkrafter som kommer från Tao, nämligen yang och yin. Från yin kommer K´un, "the receptive feminine principle" (Wilhelm & Jung, s.64) och från yang kommer Ch´ien, "the creative masculine principle" (ibid) - jmfr Hurtles uppfattning om manligt/kvinnligt, se s.111.

Vidare har varje individ en central monad, s m splittras i ming och hsing. Ming(= liv, eros) kommer från yin, hsing(= mänsklig natur, logos) kommer från yang. Dessa två är "supraindividual principles" (ibid). Den personliga kroppsliga existensen hos varje individ representeras av två andra polariteter, en p´o själ (eller anima) och en hun själ (animus). Under hela livet är dessa två själar i konflikt, var och en strävande efter herraväldet över individen. Vid döden skiljs de - anima sjunker till jorden som kuei, "a ghost-being" (ibid) och animus blir en shen, en ande eller gud, som i sinom tid kommer att återvända till Tao.

För att finna den gyllene blommans hemlighet bör individen se till att animus blir segraren i kampen. Detta genom att leda livsenergin i en "´backward-flowing´ process" (Wilhelm & Jung,s.65). dvs. att försöka konservera den i stället för att låta den sippra ut i den yttre världen.

En man som lyckas med detta kan nå "the stage of the Golden

---

1) Ljusets vision är dessutom "an experience common to many mystics /.../because in all times and places it appears as the unconditional thing, which unites in itself the greatest energy and the profoundest meaning" (Wilhelm & Jung, s.106).

Flower" (ibid), vilket i sin tur befriar honom från motsatsernas konflikter och ger honom ett evigt liv och återförening med Tao.

Jung finner en slående parallellism mellan "Eastern philosophy and the unconscious mental processes in the West" (Wilhelm & Jung, s.137).[1] Han definierar anima i mannen som en personifikation av det omedvetna, eftersom "das Unbewusste weibliches Vorzeichen hat" (Jung, Psychologie und Alchemie, s.164). Genom denna definition blir således anima en ovärderlig information för en fördjupad självkännedom.

"The Mad Eye"

tolkade jag som en symbol för den Allsmäktige Onda Guden på det religiösa planet.

På animus/anima planet tolkar jag det som en mandala symbol som framställer - i enlighet med min tolkning i profilanalysen - Hurtles önskan att äga både det manliga och det kvinnliga - att kunna bli en "Gekrönter Hermaphroditus" eller att bli medveten om "der zwei Seiten der menschlichen Persönlichkeit" (Jung, Psychologie und Alchemie, s. 166).

Denna tolkning utgår liksom profilanalysen från Hurtles teckning av The Mad Eye. För övrigt påminner denna teckning till en del

---

1) Campbell jämför Freuds strukturella teori med den indiska teorin om Självet. Skillnaden ligger framför allt i vad som förstås med "spiritual maturity" - i väst söker man en differentiation av jaget från detet, medan man i öst ifrågasätter jaget (ahamkåra) "as the principle of libidinous delusion" (Campbell, s.15) och önskar det upplöst.

2) Det är möjligt att tolka The Mad Eye som ett purûsa-öga utifrån den indiska Sarikhya psykologin. Enligt denna är det prâkrti (den odifferentierade primära grundmassan) som visar "the wonders that we know and love, or feel as suffering, but the eye that gives energy to the spectacle is the all-illuminating eye of purûsa (=live-monad)" (Zimmer, s.323).

Jung nämner, att den kristne mystikern Boehme beskriver visdomens spegel som ett "´philosophical eye´/.../which obviously means a summa of secret knowledge" (Wilhelm & Jung, s.100).

om en av bilderna i Jungs Psychologie und Alchemie (s.153).[1] Denna bild är hämtad från Stolcius de Stolcenbergs Viridarium chymicum (1624) och den visar bl.a. en måltavla i form av en mandala med skjutna pilar runt omkring. Bilden visar också att målet inte kan nås utan genom dödens "putrefactio" (ibid).

HURTLE - RHODA

Animus - anima

Den allra första bilden av Hurtle är som tidigare nämnts den snedhalsade unghönan som blir hackad och mobbad av de andra.[2] På Hurtles fråga varför de andra gör så blir pappa Duffields svar "Because they don´t like the look of it. Because it´s different." (s.3).[3]

---

1) Jung har"illustrerat" en av sina patienters drömmar med denna bild. Mandalan/drömmen "schildert demnach eine Tätigkeit, welche darauf zielt, ein objektives Zentrum zu konstruieren oder zu bestimmen. Es ist ein Mittelpunkt ausserhalb des Subjektes" (Jung, Psychologie und Alchemie, s.184).

För övrigt anser Jung att mandala symboliken är "eine autonome psychische Tatsache, darstellt gekennzeichnet durch eine sich immer wiederholende und überall identische Phänomenologie" (a.a., s.255).

2) Brissenden och Kiernan har uppmärksammat denna bild. Brissenden ser den bl.a som en "prophetic warning" som symboliserar artistens kommande öde (Brissenden, The Vivisector,s.317) och Kiernan menar, att denna bild har mycket gemensamt med romantikernas syn på Konstnären som en out-sider (Kiernan, The novels of Patrick White, s.467f).

3) För övrigt visar denna bild vissa likheter med en liknelse om människans vilja att slå på de svaga, som Weil ger uttryck för: "If a hen is hurt, the others rush upon it, attacking it with their beaks. This phenomenon is as automatic as gravitation. Our senses attack all the scorn, all the repulsion, all the hatred which our reason attacks to crime, to affliction" (Weil, Waiting on God, s.81).

Lika "different" och lika lite accepterad är Rhoda. Vid det första mötet påminner hon Hurtle just om "the crook-neck pullet at home" (s.23), dvs. han själv, fast hon har "more than a crooked neck: her back was humped" (s.24), dvs. hon var flicka.[1)]

Redan här framträder hans negativa uppfattning om sin anima. I profilanalysen (se ss.222-223) tolkade jag Rhodas puckel som en representation av det kvinnliga samtidigt som den avslöjar Hurtles upplevelse av detsamma hos sig själv. Denna negativa uppfattning överensstämmer med Jungs åsikt om hur mannen upplever sin anima.[2)]

Utifrån detta är det en möjlig tolkning, att Rhoda i egenskap av Hurtles anima representerar hans omedvetna med s.a.s "kvinnliga förtecken" och som han i sin fördjupade självkännedom alltmer lyssnar till.[3)] Rhoda får också så småningom rollen som insiktsgivare (se vidare s.278).

---

1) Beston har uppmärksammat, att denna symbol inkluderar Rhoda (Beston, The Vivisector:The Artist in Relation to His Art,s.169).

   Ett intressant samband i transtexten är Patrick Whites egna ord sagda i en intervju gjord i oktober 1973. På frågan varför han återvände till Australien, svarade han, att han kände sig "encumbered/.../like a hunchback or a man with a clubfoot" (Interview with Mc Carthy,CBC, 21.10.1971)

2) I detta sammanhang vill jag nämna, att Jungs användande av animus och anima inte överensstämmer helt med Wilhelms. Detta påpekar översättaren Baynes i en not (Wilhelm & Jung, The Secret of the Golden Flower, s.14).

   Jung finner betydelsen av hun ligga närmast logos, vilket, förutom att det finns ett annat och bättre kinesiskt begrepp, som täcker betydelsen av detta, nämligen hsing (jmfr s.263) är felaktigt pga. att hun beskrives som en personlig faktor till skillnad mot hsing (logos) som beskrives som en strikt opersonlig sådan. Lika opersonlig som yang och yin.

   Beatson har utgått från Jungs betydelse av animus och anima i sin tolkning av Arthur och Waldo i The Solid Mandala. De representerar i "almost Taoist terms the higher and lower souls of the same body" (Beatson, The Eye in the Mandala, s.92).

   Jag har inga invändningar mot Beatsons tolkning, men jämförelsen med den taoistiska tanken haltar något i och med att Patrick White ger uttryck för en värderande uppfattning om animus och anima i The Solid Mandala (vilket han inte gör så mycket i The Vivisector) - och i just detta skiljer sig The Solid Mandala från den taoistiska tanken.

3) Betydelsen av att lyssna till sin anima beskriver Jung på följande sätt: "Det är anima, som genom att ställa in den inre mot-

(fortsättning på nästa sida)

I associationsanalysen påpekade jag, att den tydliga symboliken i namnet Hurtle troligen har överskuggat det symboliska sambandet med farfaderns kvinnliga namn Hertel, namnet som genom prästens förvanskning blev Hurtle.

Till detta vill jag säga: Patrick Whites rimlek med Hurtle, som förekommer vid två tillfällen - dels när han berättar i klassen, att "It rhymes with turtle."(s.31) och dels då han refererar till grannarnas omdöme om honom som "Old Hurtle the Turtle" (s.241) uppfattar jag som en anspelning på Hurtles omedvetna, såtillvida att "turtle" kan stå som en symbol för detta.1)

Symboliken i namnet Rhoda uttalas flera gånger i texten. "The name meant 'a rose'" (s.103). På grekiska har ordet nämligen denna betydelse. Patrick Whites flitiga användning av grekiska ord implicerar så gott som alltid en symbolisk betydelse.

Genom förtydligandet av namnsymboliken ges redan här i början av texten en anvisning om Rhodas kommande betydelse som Hurtles anima. För rosen hade samma funktion för alkemisterna (Jung, Psychologie und Alchemie,s.118,242,243,245) som den gyllene blomman har för taoisterna. 2)

Vid Hurtles och Rhodas andra möte avslöjar Hurtle sin taktila upplevelse av Boudins målning. I detta möte framträder för första gången kampen mellan hans animus och anima, vilken förenar dem i

---

(fortsättning från föregående sida)

tagaren, spelar rollen av vägvisare till den inre världen och till Självet" (Jung, Människan och hennes symboler,s.180)

1)I svenska översättningen har "Old Hurtle the Turtle" blivit "Gamla Hurtle-Kulörten" (s.237). Helt i konsekvens med detta har det förra citatet översatts med "Det rimmar på kulört"(s.35). Enligt min uppfattning är det inte bara det lustiga att namnet rimmar utan också v a d det rimmar på.

Enligt Jung symboliserar sköldpaddan "als primitiver Kaltblüter das Instinkhafte des Unbewussten" (Jung, Psychologie und Alchemie, s. 220) och enligt alkemisterna symboliserar den "die" massa confusa" ' (a.a., s. 216)

2)Alkemisterna ansåg kännedomen om människans bägge sidor - att finna "die Konjunktion der Gegensätze in hermetischen Gefäss" (Jung, Psychologie und Alchemie, s. 473) - vara ett av de värde-

(fortsättning nästa sida)

"a moment of truth and silence". (s.52)[1)]

Trädgården, som endast Rhoda och Hurtle besöker (s.73) ser jag som en drömmarnas tillflyktsort. Endast där kan Hurtle uttrycka sina positiva känslor som han de facto har för sin anima:

> "Whatever their souls were and he was inclined to see them as paper kites, they soared for a brief moment, twining and twangling together, in the pure joy of recognition" (s.131).

Det är också i trädgården, som Hurtle bekänner sin önskan att inte "be like anybody else" (s.74) samtidigt som han uttrycker sin rädsla för sin önskan i Rhodas "'I'd like to be like other people"' (ibid). Som jag tidigare påpekat (se s. 248 och not 1 samma sida) är det oftast i dialogform som Hurtles motstridiga önskningar beskrivs.[2)]

Besvikelsen över att inte vara älskad kommer också mest fram

---

fortsättning från föregående sida)

fullaste mål att sträva efter för att nå kunskap om rosens totalitet eller få del av lapis' hemlighet, dvs. ett evigt liv, vilket överensstämmer med den gyllene blommans hemlighet, som var att få en "immortal spirit body" (Wilhelm & Jung,s.65).

1) Kampen mellan animus/Hurtle och anima/Rhoda uppträder så gott som hela tiden i deras relation. Några exempel: händelsen med "planchetten", som berättar om deras framtida öde (s.103), vid middagsbordet på hotellet i London (s.121), vid Hurtles lunginflammation (s.446), deras inställning till Cutbushs (s.428) samt päl köpet (s.418).

I den svenska översättningen har "She couldn't think of better than that" (s.52) blivit översatt med "Han kunde inte komma på något bättre än så." (s,55). Det är möjligt, att detta fel visar hur likartade Hurtles och Rhodas kommentarer måtte ha förefallit översättaren, så att han tog miste på vilka som tillhörde Hurtle respektive Rhoda. Skälet till, att jag tror, att detta inte är ett sättningsfel är att översättaren gjort ett liknande fel vid ett annat tillfälle. När Hurtle reflekterar över barn och möjligheten att Kathy skulle vara gravid blir översättningen av följande sats "Babies (clumsy word)" (s.442) denna: "Bebisar (vilket underbart ord!)" (s.429). Min uppfattning är, att översättaren i förståelse för den starka längtan som Hurtle uttrycker, inte har uppmärksammat ordet "clumsy" - vilket alls inte utesluter utan tvärtom förtydligar denna längtan.

2) Hurtles åsikt att Rhoda "sounded like some old woman" (s.74) kan
(fortsättning nästa sida)

i Rhodas gestalt, t.ex. i brevet där hon berättar om far Courtneys död. Som jag också tidigare har nämnt, får läsaren inte veta någonting om Hurtles reaktion inför far Courtneys död. Med tanke på de positiva känslor, som Hurtle kände inför far Courtney (se t.ex. ss. 231,232) är detta ett anmärkningsvärt utelämnande. Min tolkning är, att Hurtles känslor för far Courtney beskrivs i Rhodas gestalt för att de ska få en djupare dimension i en s.k. far och dotter relation.

Vid ett tillfälle anar man en viss besvikelse hos Hurtle över far Courtney. Det är sista kvällen i Mumbelong, då Hurtle betraktar och finner, att "Father didn´t seem to recognize him" (s.95). Denna mening har ett fortsatt meningssamband med Rhodas "I loved him, and couldn´t have shown him even if I had been allowed" (s.159). Far Courtney tycktes varken känna igen eller tillåta, att Hurtle älskade honom. Oförmågan att visa känslor uppträder även i Hurtles förhållande till pappa Duffield. Han visar samma oförståelse för Hurtles behov att visa och ge uttryck för sina känslor. "Pa never kissed/.../You could often burst with love, but had never found the proper occasion" (s.31). Dessa satser visar mening och samband med Rhodas ovan citerade - alla innehåller samma resignerade accepterande.[1)]

Rhoda skriver dagbok och dikter (s.98) - Hurtle målar. I slutet av Hurtles liv avslöjar Olivia på den Retrospektiva Utställningen att Rhoda "used to write down e v e r y t h i n g in a diary/.../with drawings" (s.537f). Och på Hurtles motfraga svarar Olivia ingenting. Detta är lika signifikativt som att Rhoda och Olivia - trots barndomens vänskap - inte möter varandra. För "each seemed determined it shouldn´t happen" (ibid). Kanske mest därför

---

(fortsättning från föregående sida)

tolkas i överensstämmelse med Jungs uppfattning om, att förebilden till mannens anima är modern (Jung, Människan och hennes symboler, s.178). Att Hurtle avser Maman kommer nämligen fram vid flera tillfällen, t.ex. "Although she was withdrawing, it was he who had been dismissed, not by his sister/.../but by Maman" (s.462).

1) I transtexten finns följande samband: i beskrivningen över sin far konstaterar Patrick White, att han kunde ha älskat honom, om han hade vågat och om de hade kunnat tala med varandra (Flaws in the Glass, s.16).

att "Rhoda his pseudo-sister" (s.540) inte var något annat än "a rosy blur to the right" och som "could turn out to be only a papier-maché rock when put to the test" (ibid). Här avslöjar texten explicit, att Rhoda också har en annan roll (och på ett annat plan) än den att vara hans syster, som hon har fått tilldelad sig på det historiska planet.

Det framkommer även vid minnet av det första kärleksmötet med Olivia: "The elderly archness of it shrivelled the senses which could have liked to drag him under, amongst the drowned mangoes and floating ferns, while Rhoda - indeed - stirred the water" (s. 537) - en associationsparallell till händelseförloppet vid första samlaget med Nance, då "Rhoda was projected for a moment in amongst the other slides" (s.167).

Som jag tidigare nämnt, drömmer Rhoda, att hon läser Hurtles dagbok. Han har ingen, men det behövs inte. Hon vet "without looking" (s.120). Rhodas upplevelser av den vivisekterade hunden är som om Rhoda "herself might have been stretched on the operating table" (s.119), vilket övereensstämmer med Hurtles dåvarande (jmfr ss.124--129) och framtida rädsla. För han är "so grateful for any vision of himself which wasn't that of the old mangy dog." (s.499) och vid slutet av sitt liv förföljs han av "the vision of a tucked-up mongrel dog, beggarly tail scraping the ground between its legs" (s.564).

Vid tiden för kriget konstaterar Hurtle, att han "had always hated Rhoda; even if she had been normal, she would have grown up gimlet-eyed, unnatural" (s.158) - detta i överensstämmelse med Jungs tolkning av p´o, anima. För "the anima, on a low level, is a caricature of the feminine eros" (Wilhelm & Jung, s.118).

Men trots hatet mot Rhoda (dvs. sitt självhat) upplever Hurtle ögonblick under krigets fasor "when Rhoda became so recognizably himself" (s.159) att de tillsammans kunde radera ut krig och missförstånd. Detta uppfattar jag på följande sätt: de stunder då han kunde ana sin anima, hela sitt Själv, kände han en sådan tillfredsställelse, att han projicerade denna i en säker förhoppning om att kunna, våga och se ett slut på alla mänskliga brister. Dessa stunder utgör även ett av de bakomliggande motiven till hans senare önskan

om förening och acceptans.

Katterna[1]

"Rhoda was mewing like a cat" (s.104) och hennes tänder "appeared fine and curved, spaced like a cat´s" (s.399). Och Flint Street invaderar hon med femton katter.

"I´m looking for my kitten." (s.23) är Rhodas allra första replik. Men hon hittar inte sin kattunge. För vad hon söker är sin animus/Hurtle och honom finner hon först i och med hans sökande efter henne. Detta sökande uppfattar jag som en symbolisk önskan av Rhoda/hans anima att kunna behärska Hurtle/hans animus - jmfr den taoistiska tanken att animus och anima är i ständig konflikt med varandra.

Vad som framkom såväl i associationsanalysen som i profilanalysen var Hurtles rädsla att bli behärskad eller uppslukad av kvinnan. Det är därför logiskt, att han samtidigt som han föraktar det kvinnliga hos sig själv, skräms av detsamma.[2]

Rhodas repliker, som avslöjar kampen mellan hans animus och anima samt hans rädsla för att vara sin egen kvinnlighets kattunge

---

1) Morley menar, att Cosmas katter "are identified with the lovers, Hurtle and Hero, and with Hurtle himself as a child sold by his father" (Morley, The mystery of unit, s.214). Kiernan har också den uppfattningen att Hurtle identifierar sig med de dränkta katterna (Kiernan, Images of Society and Nature,s.142). För Beatson avslöjar katterna "the squalor and degradation that are inherent in the depths of man´s nature" (Beatson, s.151).

2) Rädslan att bli slukad framträder bl a i kyssen som Rhoda lurar sig till av honom. "she took a deep breath and lay back on the pillows as though she had eaten a saitisfying meal"(s. 105)dvs. som om hans kvinnlighet eller anima höll på att äta upp honom.

Denna händelse inträffar strax efter han blivit kysst av Maman - en upplevelse som fyller honom med välbehag. Efter denna återvänder han "into his clumsy body, and she was his mother again" (s.104). Men vad var han?

Enligt min tolkning blev han utlämnad till sin anima/Rhoda som onekligen i jämförelse med Maman kunde förefalla vara "a caricature of feminine eros" (Wilhelm & Jung, s.118).

får till slut ett förtydligande i en av Hurtles repliker på The Vivisectors sista sida. Där refererar han till sig själv som "Rhoda's mouse" (s.567). Och kan en rädsla beskrivas tydligare än i en musidentifikation?[1)]

Rhodas katt Pushkin (som hon fått av Mamans blivande man Mr Boileau) uppträder i samband med far Courtneys död. Samma dag som han dör, berättar Rhoda, blir Pushkin överkörd (s. 159). En liknande händelse inträffar vid Hurtles första slaganfall. Han går ut för att köpa ett hjärta till Ruffles, Rhodas älsklingskatt, som "was supposed to be sick unto death"(s. 501). Vid fallet rullar det köpta hjärtat ut ur Rhodas plastbag. '"It's Mr Duffield's property"'(s. 503) hör han någon säga i folkmängden, som har samlats runt omkring honom. Men det är "Not his. He wasn't dead." (ibid) utan det är Ruffles som dör (s 504).

Min tolkning är, att Pushkin symboliserar far Courtneys anima. Far Courtney är omedveten om sin anima, och som konsekvens av detta är och blir hans animus besegrad av hans anima - uttryckt i hans och Pushkins samtidiga död. Till skillnad mot honom är och blir Hurtle medveten om den ständiga kampen mellan sin animus och anima. Ruffles död uttrycker hans kommande seger över hans anima. Efter slaganfallet inträder också en skillnad i hans och Rhodas relation - vilken uttrycks i en mindre rädsla (och större säkerhet) gentemot Rhoda - och givetvis som följd av detta färre konflikter.

Kattsymboliken uppträder även vid tiden för förhållandet med Hero. På det historiska planet framställs händelsen med de dödsdömda katterna framför allt i trädgårdsmästarens repliker. Men denna händelse repeteras såväl på det måleriska som det visionära och symboliska planet (jmfr ss.137-141 , 146 ,149-150). I relationen till Kathy återkommer kattsymboliken vid två tillfällen (ss.389, 432). Första gången på det historiska planet, då hon ber honom ta

---

1) I svenska översättningen har genitivformen dessvärre inte beaktats utan det står i stället "Rhoda musen" (Målaren, s.548). Detta ger den motsatta betydelsen, nämligen att Rhoda och inte Hurtle var musen.

hand om en kattunge, andra gången på det måleriska planet då han målar en katt i pianot på målningen Girl at Piano. På animus/anima planet skulle den förra händelsen kunne tolkas som en uppmaning av Kathy, hans psychopompos, att söka rätt på sin anima. Det är också strax efter detta som han "råkar" träffa Rhoda i en gränd. I samband med den påfallande likheten i Hurtles och Rhodas första möte förefaller detta vara möjligt.

Det samband, som kanske starkast förtydligar betydelsen av det kvinnligas kattväsen, är målningen The Whole of Life. Där reduceras "Everything private perfect to kill if not by time the supercat by the khaki klan of killers" (s.556).

Doppelgänger

Vid tiden för Nance, då han uttrycker sin vilja att nå en fördjupad självkännedom i sin konst (se s.232) bestämmer han sig för att måla ett självporträtt. Att det första som faller honom in är att "do a selfportrait with warts" (s.195) ser jag inte som en tillfällighet utan som ett samband med Maman. Här på animus/anima planet förtydligar just detta samband ett av de bakomliggande motiven till hans konflikt med sin "kvinnlighet", vilken ingen annan än hans Maman kan ha varit förebild till. Doppelgänger får också kvinnliga bröst och blir så småningom kastrerad. Onekligen framstår Doppelgänger som en förvriden bild av Hurtles anima. Men finns något av Rhoda i den? Vid tanken på det blivande självporträttet chockeras han av den visuella bilden av Rhoda "standing beside the iron-legged bidet" (s.211). Denna gång gäller det dock inte Pythoness at Tripod utan Doppelgänger.

Förutom det nära sambandet mellan de två självporträtten Doppelgänger och Pythoness at Tripod avslöjas även ett av av de bakomliggande motiven till att Doppelgängers "honesty bred dishonesty in parts"(s. 218). Hurtle hade vid denna tid inte blivit medveten om sin animas betydelse och kunde därför inte förstå varför hans ärliga intention gav ett oärligt resultat (tolkningen av Pythoness at Tripod, se ss. 221 - 223).

Samband som stöder tolkningen av hans vaknade medvetenhet och

önskan om att acceptera sin anima är hans tankar om varför han aldrig hade målat ett barn (s.369). För detta tänkta barns ansikte ser han som ett av "the apricot-coloured child-faces with their dark crippled Doppelgänger" (ibid). Ordet "crippled" avslöjar inte endast sambandet mellan barn (dvs. pojkar) och deras förkrympta dubbelgångare (dvs. deras animas) utan även att det gäller hans egen dubbelgångare, dvs. Rhoda. Något tidigare framträder också samma ord (fast i en annan form) då Hurtle berättar för Mothersole att hans syster är "a cripple" (s.364). Ytterligare samband med detta ord är Rimbaud-citatet på The Vivisectors första sida, där Konstnären jämställes med invaliden.

RHODA - ROSEN

Flowering Rosebush

En möjlig tolkning är, att Hurtle efter upplevelsen av "Perialos" försöker enligt taoistiskt mönster att "create a new human nature and life of the ego" (Wilhelm & Jung,s.70) och förena sina två själar hun (animus) och p´o (anima) "in order to complete the true fruit" (ibid).

Samband som stöder denna tolkning är följande: efter pånyttfödelsen börjar han måla "The Bouquet" (s.372), som är en förberedande skiss till Flowering Rosebush. Skissen misslyckas, eftersom han finner "to his disgust it was himself he had drawn from memory" (ibid). Det var inte han själv som liten pojke, som skulle pånyttfödas utan hans nya ego. Han skulle tränga in i Självet och söka upp sin anima, för att på så sätt finna hemligheten hos den gyllene blomman eller den rödvita rosen, alkemins "Goldblüme" (Jung, Psychologie und Alchemie, s. 120)

Att detta är hans intention framträder dels i hans motivval i "The Bouquet" och i Flowering Rosebush och dels under arbetets gång med dessa. I "The Bouquet" lyckas han nästan "in adding the face flowering at its heart" (s.372). Dessutom framträder det i hans "colloquy with a bowl of roses" (s.397) på Mrs Mortimers bjudning.

På det måleriska planet ger Hurtle här uttryck för sin önskan att förena sin animus och anima. Samtidigt är Hurtles koncentration på blommor/rosor en konkret anspelning på och förberedelse till Rhodas kommande entré.[1] För att Hurtle ska kunna acceptera sin anima (som invaderar hans hus med femton kvinnliga katt-attribut) måste han först komma till insikt om nödvändigheten av ett accepterande.

Att motivvalet är just blommor/rosor ska ses i samband med namnet Rhodas symboliska betydelse av den gyllene blomman och/eller alkemisternas ros. Dessutom uppträder sambandet Rhoda - ros redan tidigare; första gången i Hurtles eget förtydligande Gedachte Rede (se s.267) och andra gången i "a drawing of some moss roses" (s.159), som han sänder till henne under kriget. Trots hennes flitiga brevskrivande får Hurtle inte något svar, vilket impliceran betydelsen av händelsen på animus/anima planet.

I den första versionen av Flowering Rosebush låter Hurtle "the face /.../ flower at the centre of the bush, humanly radiant amongst the not dissimilar roses, and not all that unnatural for the bush to be growing at the sea´s edge" (s.387). Havet ser jag här utifrån Jung som en vidare synonym för det omedvetna.

I den mer abstrakta versionen av samma målning blir ansiktet "at the heart of the bush reduced to an eye" (s.387f) och "the original seascape dissolved in space of fluctuations of gelatinous light, in which a threat of crimson was still suspended." (ibid).

Ansiktets förvandling till öga ser jag i samband med hans teckning av "The Mad Eye". Målningen uttrycker samma önskan som teckningen, dvs. att kunna besegra kvinnan genom att äga både det

---

1) Blommorna uppträder också i berättelsen om hans bigognia venusta (s.384) vilket är ett av de två kursiverade orden på detta språk. Det andra är monstera deliciosa (om dess betydelse,se not 1, s 70). I samband med tolkningen av The Mad Eye som en önskan att äga både det manliga och det kvinnliga är det möjligt att tolka dessa två kursiverade ord som symboler för det manliga (=monstera deliciosa) respektive det kvinnliga (=bigognia venusta).

manliga och det kvinnliga. Samtidigt kan ögat tolkas ur en alkemistisk synvinkel som en mandalasymbol, som äger den hemliga kunskapen om människans bägge sidor. En kunskap som leder till ett evigt liv. I versionerna av Flowering Rosebush förenar Hurtle sin besegrade anima med sin animus i ljuset från det upplösta havet, dvs. det omedvetna.

Flowering Rosebush visar också samband med drömmen, som han har före Kathys konsert.I denna börjar hans huvud "to sprout long-necked crimson flowers, if only the onlookers could have seen" (s.478). Det mörkröda hotet från Flowering Rosebush har utverkats i drömmen, dvs. hotet att hans anima skulle gå segrande ut ur konflikten och att han oåterkalleligen skulle förlora sitt Själv.

Acceptans och slutlig seger

Som jag tidigare nämnt inträffar mötet mellan Hurtle/animus och Rhoda/anima i en gränd:

> "It was only through his intuition that he he could feel her spirit reaching out, in spite of her, to embrace his; while he, as always, fluctuated: half exhilarated to identify the sister of his conscience half disgusted to know he would always have to overcome a repulsion" (s.399)

Åter igen träder hans starka ambivalens fram vad gäller hans anima. Och det är genom sin intuition, och "in spite of her" dvs. trots hennes konkreta gestalt eller hans konkreta kvinnlighet, som han kan känna själarnas omfamning.

En av Rhodas repliker, när hon gör husesyn på Flint Street är följande: "I´m glad to have lived some of my life under a chandelier!"(s.402) - jmfr kristallkronans betydelse för Hurtle (se ss. 196 -197). Och en annan: ´"I couldn´t bear to be strapped to the table again,"´(s.407) - jmfr Hurtles Gedachte Rede sats "Never felt the least bit doggy, except when clamped to the operating table" (s.564). Likheten är slående, men "The knowledge they shared had a common source" (s.435).

Rhoda "was born vivisected" (s.407) - Hurtle var "born with a knife"(s.129) i sitt öga. Dvs. han ville kunna vivisektera för att undslippa att själv bli vivisekterad.

Men vad Hurtle kommer fram till vid denna tidpunkt är, att försvaret att vivisektera blir en hämndens bumerang som slår honom själv. Han måste kunna vivisektera sig själv för att kunna nå sitt andliga mål - den gyllene blomman/rosen eller ett evigt liv:

> "But there were the days when he himself was operated on/.../when out of the tortures of knife and mind he was suddenly carried/.../on the wings of his exhaustion, to the point of intellectual - dare he began to say it? - spiritual selfjustification" (s.430).

Som tidigare påpekats har Rhoda levt i närheten av Hurtle i ungefär tjugo år och hennes bekanta är Hurtles. På det historiska planet är skälet till Rhodas inflyttning på Flint Street, att Kathy ska skyddas "from debauch and himself from destruction by his sister's presence". (s.411). Men Kathy kan inte (och behöver inte heller) skyddas av Rhoda, för hon älskar henne lika mycket som Hurtle. Kathy är "a meal for an elderly sensualist (=Hurtle), and of course, his sister, or lapsed conscience" (s.427). Och "their love for Kathy" (s.482) hjälper honom med svårigheterna att acceptera sin Rhoda/anima. För Kathy i egenskap av kvinna, äger samma starka förening av motsättningarna manligt-kvinnligt som Hurtle själv i egenskap av man.

Kollaget "Musical architecture" (s.418) och målningarna Girl at Piano (s.430) samt The Lopsided Blind (s. 451) ser jag alla som uttryck för Hurtles försök att undkomma den verkliga uppgörelsen med sin konflikt, dvs. acceptans av sin anima/Rhoda. Dessa gör han nämligen, då han hatar Rhoda "the reflection of his complacency" (s.466).[1)]

---

1) I beskrivningen över detta kollage är meningen "one big square of golden brown belonged to this category" (s.418) utelämnad i den engelska pocketupplagan (s.457).

Utifrån en Jungiansk/alkemistisk utgångspunkt är just kvadraten väsentlig. Kollaget påminner till en del om en av alkemisternas bilder (Jung, Psychologie und Alchemie, s.183), där "Die Quadratur des Zirkels, die zwei Geschleckter zu einer Ganzheit zusamm-

(fortsättning nästa sida)

För övrigt uttrycker han stark ambivalens i så gott som allting han målar; there was scarcely a canvas where a presence wasn´t felt, beyond that frame, armed in some cases with a bludgeon, in others a bladder" (s.442), dvs. symbolerna för mannens respektive kvinnans genitalia. Konflikten mynnar ut i målningen Old Fool Having Bladder Trouble (s.443), där han har målat sig själv som en gammal narr i ett embryofodral.

Sedan kommer en tid, då han ser "faceless forms" (s.448) i sina målningar. Dessa är "Gravitating towards a promise of metamorphosis" (ibid), dvs. hans acceptans och förening med sin anima, som för hans del innebär en förvandling.

I och med kärleken till Kathy, som jag ovan berört, når han den slutliga acceptansen av sin anima. - "Whatever else they had botched in life, they might have had this child whom they both loved" (s.457).

Att han har nått sin acceptans av sin anima framträder bl. a. efter Kathys konsert, då han draperar sin överrock så att ryggen får "an obvious hump"(s. 463). Detta kommer även fram i Rhodas repliker på sjukhuset, som avslöjar hennes böjelse för män (s. 504). Strax efter detta inser Hurtle, att "the thing (=homosexualiteten) had caught on"(s. 541) - jmfr s. 223

När Hurtle börjar lyssna på sin anima kommer han till insikt om sina tvivel på Gud (se s.248), sin roll som Guds instrument (se s.253), sin fåfänga (s.472) och framför allt att

> "Achievement didn´t help reduce absurdity. Perhaps Rhoda was the only one who recognized this, and now, at the end, he recognized himself in the glass she was holding up to him" (s.553).

(fortsättning från föregående sida)
fassend" (ibid).

Min tolkning av detta kollage är att Hurtle liksom alkemisten Maier (Scrutinum chymicum, 1687) söker helheten och föreningen av sin animus och anima.

Men vem ska segra - hans animus eller anima - den kampen fortsätter fram till första slaganfallet. Efter hemkomsten från sjukhuset beslutar han sig att försöka "The hopscotch shuffle and corner technique" (s.511) för att inte låta Rhoda / sin anima få några vinnande fördelar p.g.a. hans sjukdom. Det är inte tillräckligt att endast acceptera - animus måste, som jag tidigare nämnt, utgå som segrare för att mannen ska får ett evigt liv.[1)]

Det är också under denna promenad, som Hurtle för första gången (och sammanlagt tre gånger) kallar Rhoda för ros. Först "the cold pure rose" (s.513), sedan "scuffle away to Rhoda the cold rose a sister" (s.514) och slutligen 'My sister...my...my Rosa" (ibid).

Denna "deklaration" tolkar jag som en förberedelse till den allra sista scenen, då Hurtle har fallit och ligger döende på golvet:

> "(Rhoda too three counter out ha-ha!)" (s.567) dvs. Rhoda dör också och Hurtle är segraren.
>
> "O my God o my darl ly darlig Hurt die without my other" (ibid)
> dvs. Rhoda dör utan sin animus - som hans anima (p´o) förvandlas hon till kuei för att återvända till jorden.

När Don Lethbridge kommer, svarar inte Rhoda utan vad som hörs är "Rosa´s only moans" (ibid), dvs. Hurtles dödsrosslingar. Signifikativt är också att Don Lethbridge säger hennes namn på fyra

---

1) En annan möjlig tolkning av denna promenad med utgångspunkt från den indiska Sankhÿa psykologin är följande: Hurtle försöker efter sin acceptans av sin anima (i indisk såväl som i kinesisk filosofi styrs den elementära principen av en dialektisk process mellan två krafter. Yang och yin är analoga med de indiska lingam och yoni) att befria sig från sin avidyâ, som "the bird-net in which he is at once cought and supported as a personality" (Zimmer, s.317).

"HOME" (s.511), som Hurtle känner oro över att ha lämnat, symboliserar utifrån ovanstående avidyâ (som också betyder okunnighet). Det är hans egen okunnighet eller avidyâ som han försöker att undkomma i denna promenad. Vad som talar för denna tolkning är att promenaden i fråga innebar en direkt vändpunkt för honom (se ss.251- 252).

olika sätt: "Miss Court- nee", Miss Courtney", "Miss Courternee" och till sist "Miss Cauter" (ibid). Det sistnämnda kan tolkas som om en Miss Cauter har anlänt med ambulansen, som Don har ringt efter.

Hurtles näst sista mening "O rose Rose" (ibid) tolkar jag som om hans animus - i ljuset från den gyllene rosen/blomman - blir förvandlad till shen. Han har besegrat sin anima och nått det slutgiltiga målet - att få en "spirit-body or Golden Flower" (Wilhelm & Jung, s.65) eller det eviga livet.

KONSTNÄRENS TRIUMF

Det musikaliska planet

Såväl musikens som den europeiska romantikens betydelse för Patrick White har omtalats av flera forskare.[1] Patrick White har också jämställts med många av romantikens författare (jmfr not1 , s.29). Dock har inte någon kritiker/forskare jämfört Patrick White med E.T.A. Hoffman, vilket jag finner anmärkningsvärt i synnerhet med tanke på The Vivisector. E.T.A.Hoffmans Artushof är, så vitt jag vet, det enda exemplet i världslitteraturen, där fiktiva målningar har fått en egen handling, som förtydligar och förutsäger huvudfigurens handlingar i verkets historiska händelseförlopp, vilket överensstämmer med målningarnas funktion i The Vivisector. I detta strukturellt väsentliga avseende skiljer sig Artushof och The Vivisector från de andra fem exemplen jag funnit på litterära verk, som beskriver fiktiva målningar, nämligen Balzacs La Maison du chat-qui-pelote, Joyce Carys The Horse's mouth, Gogols Porträttet, Wildes The portrait of Dorian Gray och Zolas L'Oeuvre. I dessa fungerar respektive målningar endast som fiktioner och/eller symboler utan någon egen handling.

Men likheten mellan Artushof och The Vivisector stannar vid själva idéen av målningarnas strukturella funktion - den förras tre målningar och enda skiss mot den senares fjorton teckningar,

---

1) Romantikens betydelse har t.ex. Baker, Docker, Kiernan och Ross nämnt. För övrigt berättar transtexten, att Patrick White studerade fransk och tysk litteratur under sina Cambridgeår (1932-1935) samt att han tillbringade samtliga lov under denna tid i Tyskland (Flaws in the Glass, s.39).

Musikens betydelse har uppmärksammats av t.ex. Björkstén. Han framhåller, att "tonspråket är en väsentlig associationsbas i hans verk. Ofta bygger han dem som symfonier, i tre eller fyra satser. Ledmotiv är vanliga." (Björkstén, Patrick White, s.94). Mot detta vill jag endast säga, att ledmotiv förekommer vanligtvis inte i symfonier utan i operor och programmusik.

Av kompositörer som har haft betydelse för Patrick White nämner Björkstén Bach. Denne kompositör förekommer två gånger, närmare bestämt i novellen The Full Belly ur The Cockatoos (s.90) och hans första roman Happy Valley (s.20). Andra namngivna kompositörer är Schubert i novellen Willy-Wagtails by Moonlight ur The Burnt Ones (s.88) samt Mozart, Liszt, Rachmaninoff och Tjajkovskij i The Vivisector (ss,393,394,460,461,482,483,485,486).

I det här sammanhanget vill jag även nämna forskaren Koch-Emmery, som finner språket i The Vivisector bl.a. så rytmiskt, att det väcker misstanken om att hela romanen "could be printed in the form of a medieval epic poem." (Koch-Emmery, Theme and Language in Patrick White´s Novels, s.141).

ett kollage och tjugoen målningar avslöjar redan i antalet, att Artushof endast kan vara ett genialiskt utkast i jämförelse med The Vivisector, som är ett väl genomarbetat verk. (Att vara geniaiska utkast och hundra år före sin tid är för övrigt betecknande för många av E.T.A. Hoffmans litterära och musikaliska verk.)

Redan 1958 skriver Patrick White, att han, som den frustrerade målare och kompositör "manqué" han känner sig som, har velat ge sina verk "the textures of music, the sensuousness of paint" (The Prodigal Son, s.39). Jag skulle vilja säga, att hans önskan helt gått i uppfyllelse i The Vivisector. För här har musiken - för övrigt på ett liknande sätt som i E.T.A. Hoffmans Don Juan - fått ett eget plan, på vilket musiken med sitt abstrakta språk genomtränger och förmedlar och förutsäger texten.

Musikens betydelse antydes redan i det första kapitlet, då Hurtle uppmärksammar tonerna från pianoaffärerna vid Surry Hills (s.15) på väg till sitt första besök i Sunningdale. Att denna händelse är väsentlig markeras av att det är det första Hurtle berättar om för sin "nye" far, dvs. far Courtney. Det andra är farfarsringen (om dess betydelse se ss. 76 - 79). I åttonde kapitlet får läsaren också veta, att Hurtle brukar lyssna på musik och att han tycker att musik är nära besläktad med måleri samt slutligen, att han är förälskad i musik (ss.391,418,485).

I samma kapitel - det åttonde - får, som jag nämnde i min gissning (se s.20), musiken ett eget plan, vilket utgörs av Liszts och Mozarts pianokonserter i Ess-dur.[1] Att de bägge råkar vara i Ess-dur ser jag inte som en tillfällighet utan snarare som en accentuering av deras gemensamma funktion som symboler för Konsten respektive de två konstnärernas, Hurtles och Kathys, andliga släktskap med varandra. För Liszts pianokonsert ser jag som en rekapitulation av Kathys väg till Konsten, medan Mozarts uttrycker Hurtles. För lika litet som Liszt kan jämställas med Mozart (s.555), anser Hurtle att Kathy kan bli hans jämlike (s.529).

---

1) Det framkommer i Kathys brev (s.413) vilken av Liszts pianokonserter det gäller och Rhoda berättar om Mozarts (s.481).

Liszts pianokonsert i Ess-dur (som Liszt för övrigt skrev i sin ungdom) rymmer all den dramatik, romantik och kraftfullhet, som Hurtle förväntade sig finna hos "his spiritual child" (s.442) med ryskt ursprung. Det är också under hennes framträdande, som Hurtle för första gången tänker på henne som Katusha och Katya (s.485). Genom musikens förmedling får han bekräftelse eller snarare godkännande på det faderskap han fråntagit hennes egen far. Symboliskt uttrycks övertagandet redan vid deras andra möte, då Hurtle hämtar bollen, som Kathy i upprördhet över sin väninna Angelas infama kommentar över fadern har kastat iväg (s.384). Vid dialogen runt bollens överräckande återställer Hurtle balansen mellan Kathy och hennes far samtidigt som han erbjuder sig själv som ersättare, för han påpekar både betydelsen av att vara sin fars barn som att man andligt sett kan vara någon annans (s.387).

Vid deras tredje möte säger han också, att fadern kanske hade något av konstnär i sig, eftersom han lämnade sjön (och implicit Kathy och modern) för opalfälten. Ett påpekande, som ger Kathy en acceptabel efterlängtad förklaring till faderns handling, som hon tidigare - både mot Angela och Hurtle - har ansett sig behöva försvara. Kathy replikerar genom att ge honom förtroendet, att det är just opalskimret hon vill försöka fånga in i Liszts konsert, dvs. uttrycka sin längtan, besvikelse och fantasier om fadern. Därmed är överföringen så gott som slutförd- och Kathys kommentar efter kyssen, att Hurtle luktar precis så som hennes far gjorde den enda gången hon träffade honom, överraskar inte utan förtydligar den incestuöst erotiska stämning, som har funnits ända från deras första möte. På det måleriska planet uttryckt i den teckning, där han ger sitt barn en kvinnas ögon (s.374).

Men det är inte endast Kathy som finner sin förlorade fader i Hurtle utan även Hurtle finner sin önskade Maman - inte i Kathy utan i sin identifikation med Maman, vilket avslöjas i hans plötsliga känsloutbrott just efter att Kathy bifallit hans önskan att få omfamna hennes huvud. Detta är en upprepning av två händelser med Maman från det förslutna (ss.27, 148) - på samma sätt hade Maman hållit hans huvud vid deras första och sista möte. Men Hurtle - i motsats till Kathy - hade inte gillat det, troligen därför att Maman - i motsats till Hurtle - hade gett efter för sina incestuösa lustar och därmed hotat hans existens och identitet. (jmfr not 1,

s. 245).

Nu återupplever han minnena och återskapar dem tillsammans med Kathy på så sätt, att han själv är den mor han önskade sig äga samtidigt som han i denna positiva förvandling finner förebilden till sin anima,vilket i och för sig är en förberedelse till hans framtida beslut att acceptera sin kvinnlighet - efter deras tredje möte träffar han, signifikativt nog, också sin anima,dvs. Rhoda.

Som jag tidigare nämnt, ser jag Liszts pianokonsert som en symbol dels för Konsten och dels för den unga Konstnären i The Vivisectors värld, dvs. Kathy. Att dra slutsatser utifrån musikaliska samband vad gäller Kathy finner jag vanskligt att göra, eftersom varken text eller infratext visar så mycket om hennes tidigare och senare liv.[1)]

Valet av Mozart som symbol för Hurtle markerar inte endast hans överlägsenhet mot Kathy utan även hans kamp mot dualismen i världen och i sig själv. För i Mozarts pianokonserter skapar det symfoniska elementet för egen del en protagonist, pianot, och därmed uppstår den dualism som ger konserterna dess dramatiska spänning. I Mozarts musik drivs dualismen in i det fullkomligas förening och det är just till Mozart och Sanningen, som Hurtle strävar att komma i sin konst (s.555).

Men Mozart och hans pianokonsert i Ess-dur står inte endast som symboler för Konsten och Hurtle utan konserten fungerar,som jag nämnde i inledningen till detta analys-avsnitt,även som en övergripande formel för hela The Vivisectors struktur. Pianokonserten följer det wienklassicistiska mönstret, dvs. den har tre satser med olika karaktär och tempo men komponerade i samma form. Denna (=sonatformen) omfattar i regel två mot varandra kontrasterande temata, huvud- och sidotemat, vilka presenteras, bearbetas och repeteras i tre delar (=expositionen, genomföringen och repetitionen)

---

1) Dessutom är hennes liv nästan uteslutande belyst utifrån Hurtles synvinkel, t.ex. hennes väsentliga önskan att fånga in opalskimret i Liszts konsert (se s.283) överensstämmer med Hurtles tankar om barndomens "opalescent shallows" (s.205), vilka han uttrycker vid tiden för förhållandet med Nance.

i satsen. The Vivisector är också indelad i tre faser, dvs. kapitlen 1-3, 4-7 och slutligen 8-10, vilka kan sägas motsvara pianokonsertens tre satser, såtillvida att varje fas beskriver en ny och annorlunda del i Hurtles levnadshistoria. I The Vivisectors faser presenteras också ett huvud- och sidotema underordnade fasens allmänna karaktär. Dessa i sin tur utvecklas från eller till en triangelkonstruktion, som skulle kunna sägas motsvara utförandet av de två temata i den musikaliska satsens tre delar.

Första satsen i Ess-dur konserten motsvarar The Vivisectors första fas (kapitlen 1-3). Huvudtemat presenteras av familjen Duffield på Cox Street och detta tema är uppbyggt i triangelkonstruktionen Hurtle contra mamma och pappa Duffield. Sidotemat å andra sidan presenteras av familjen Courtney på Sunningdale i triangeln Hurtle contra Maman och far Courtney, som senare ersättes av Rhoda. Här i sidotemat uppträder oboesolot (för första gången i musikhistorien presenteras ett sidotema av ett instrument ur orkestern) med pianots ackompanjerande ackord. Med musikens språk berättar detta tema om Hurtles (pianots) underlägsna ställning och starka beroende av Maman (oboen), den vackra mångudinnan. Men sidotemat bearbetas inte utan huvudtemat återkommer i stället direkt, vilket överensstämmer med The Vivisector. Hurtle lämnar Sunningdale som en Duffield och frigör sig - i alla fall kroppsligen - från Maman liksom pianot frigör sig från oboen för att det som en självklar ledare för orkestern ska kunna avsluta satsen. "Perforerad" i Mozarts musik handlar första fasen i The Vivisector om Hurtles väg till frigörelsen från hemmet och fram till beslutet att ägna sig åt Konsten. Det ena förutsätter det andra, vilket också antydes på det måleriska planet - hans sista målning (s.141) och teckning (s.149) blir bägge helt misslyckade.

Andra fasen i The Vivisector (kapitlen 4-7) handlar framför allt om Kärleken - andra satsen i Ess-dur konserten går, signifikativt nog, också i c-moll. Huvudtemat utgörs av Nance och Hurtle, vilket blir på ett liknande sätt som i första fasens temata, uppbyggt i en triangel, där Hurtle står överst med Nance och Mr Caldicott på dess bas. De senare ersättes med Mr Cutbush och Olivia, när huvudtemat repeteras efter sidotemats presentation, vilket i sin tur beskriver Hurtles och Heros relation i triangeln Hurtle

contra Hero och Cosmas. Kärlekens temata frigöres slutligen i en kort och överraskande coda, vilket överensstämmer med The Vivisector, såtillvida att Hurtle i slutet av kapitel sju når en fullständig frigörelse från Kärleken i befrielsen över skuldkänslorna han tidigare känt.[1)]

Tredje fasen (kapitlen 8-10) handlar om frigörelsen från Tiden - Konstnärens stora triumf. Huvudtemat handlar om Hurtle och Kathy, medan sidotemat berättar om hans kamp med sin anima. (Musikaliskt sett är detta sidotema lika djärvt och originellt som oboesolot i första satsen - det är nämligen en menuett i Ass-dur). Triangelkonstruktionerna uppträder även här, dvs. Hurtle contra Kathy och Rhoda samt Hurtle contra Rhoda och Don.Med tanke på att Rhoda representerar hans anima visar trianglarna i denna fas, att Hurtle kommer allt närmare insikten om sig själv, vilket är en förutsättning för att han ska nå föreningen med Gud. Liksom i Ess-dur konsertens övriga tre satser repeteras huvudtemat här, vilket överensstämmer med The Vivisector - Kathy kommer ju tillbaka som hans mystagog och leder honom fram till de elyseiska fälten, där Mozarts sanning väntar honom.

---

1) En coda (it.svans) eller epilog kan avsluta både expositionen och repetitionen.

SLUTORD

Så allra sist - de olika kerygma jag uppfattar i The Vivisectors värld är följande: på det historiska planet människans svårigheter att leva under Verklighetens villkor, på det socio-kulturella, hennes kamp mot de etablerade normerna i samhället, på det visionära hennes tvångsmässiga Vara i det förflutna, på det religiösa hennes behov av Gud, på animus/anima planet hennes nödvändiga kamp för att acceptera sin androgynitet och slutligen, på det musikaliska planet för en av musiklitteraturens skönaste verk fram det, enligt min åsikt, mest väsentliga kerygma The Vivisector äger, Konstnärens triumf över sitt ursprung, sin kärlek och död. Hurtles färger är lika eviga som Mozarts toner. Att låta musiken - av många ansedd som den främsta konstarten - med sitt abstrakta språk berätta om Konstens vidunderliga världar är kanske inte en så originell tanke, men få diktare har lyckats så väl som Patrick White - och, så vitt jag vet, finns det endast ett litterärt allkonstverk i världslitteraturen, där tre konstarter sammansmältes i ett helt - och det är Patrick Whites The Vivisector. Så märklig i sin outtömliga komplexitet och sin konstnärliga makt.

Summary

At the beginning of this book, I sketch Patrick White´s importance in his native land, Australia, from 1973, the year he was awarded the Nobel prize, onwards. I also mention some of the reasons why studies of Patrick White´s works have been so improductive. I then present my conceptual model for studies of literary works; this model is intended to provide an alternative to other literary methods. It is also, implicitly, a response to the explicit desire of Patrick White´s scholars to find a critical method outside the normal framework.

My conceptual model is based on hermeneutic and phenomenological modes of undertaking. In order to achieve a general view of the world of the literary work, I have divided it into four basic layers: text, infratext, transtext and architext, all of which overlap each other. These four basic layers are in turn divided into a number of different levels of meaning which connect the work´s textual and structural essence.

In the first phase of my conceptual model, which I call E r l e b n i s, the interpreter should be able to use the technique of free and differentiated association to achieve abstraction and knowledge of the Erlebnis of his/her meeting with the literary work. This knowledge in turn permits the development of the interpreter´s understanding of the kerygma and structure of the literary work. The result of this effort is then presented in what I call an association analysis. At this point the interpreter makes a guess or guesses on the basis of his/her abstracted experience and provides support for his/her interpretations by describing connections and basic motives which he/she has found in the text and infratext of the literary work.

In the second phase, which I call V e r d e u t l i c h u n g, the interpreter should, with assistance of the literary methods and/or some other scientific method, be able to achieve a further degree of abstraction from his/her Erlebnis about the literary work in order to focus on other aspects (chosen from the products

of the association analysis) and once more test his/her guess(es) and revise his/her interpretations. Only at this point can the interpreter begin to use the transtext and architext of the literary work for his/her interpretation.

After an account of the central importance of Erlebnis in all work of interpretation, I present my interpretation of the world of Patrick White´s The Vivisector. This is, at the same time, a concrete example of the usefulness of the conceptual model. On the basis of my analysis of my abstracted Erlebnis, I formulated the following guess: the text has two levels of meaning; one (the historical level) deals with the "fate and adventures" of the central character, Hurtle Duffield, in Sidney, i.e. his personal story. The other (the socio-cultural level) deals with the socio-cultural life of this city, revealed mainly through the secondary characters. The infratext has four levels: the first (the visionary level) describes the effects of visions/fantasies and dreams in Hurtle´s life and the second (the pictorial level) shows the development of the drawings and paintings and their significance for Hurtle´s interpersonal conflicts. The third (the symbolic level) supplements the first two in that the development of the symbols clarifies the meaning of the visions, dreams and the paintings. The fourth (the musical level) appears first in the last three chapters, where music penetrates and informs and predicts the text.

This guess is tested in an association analysis, where I focus on chapters four, five and six. From the very start of my work of interpretation, it became evident that the different levels of meaning provided parallel and sometimes entirely disparate versions of the characters´- and particularly Hurtle´s - actions in order that the reader, out of the pattern of multiplicity, might understand the vision of totality which the world of The Vivisector contains.

At the historical level, Hurtle appears in chapter four as the attractive artist who questions the importance of sex for art. Nance is the generous whore who hopes to receive a little love in return. The pictorial level, on the other hand, illustrates

Hurtle´s aggressive attitude to woman/Nance and his ambivalence towards sex. This level is closely related to the visionary level, where both Hurtle´s and Nance´s visionary images reveal their fear of the opposite sex and, thus, of each other. At the same time, the visionary level connects the past with the present and provides information about some of the motives why their fear has reached such proportions. Hurtle is afraid of losing his identity in someone else, while Nance is afraid of not finding anyone to lose hers in. At the symbolic level their problems are clarified: they result from the same fear - that of not being loved. These presuppositions lead inevitably to the tragic conclusion of their love affair. At the socio-cultural level, the well-adjusted attitude of Nance and Caldicott are contrasted with Hurtle's devating attitude, which contains a conscious protest against the accepted norms of society.

In order to present my guess about the different levels and the function of the narrative point of view within them satisfactorily, I made a schematic survey of chapter five, covering the historical, visionary and symbolic levels. I accounted for the pictorial level separately on the grounds that it appears first in the following chapter but must, in my view, be understood together with chapter five.

The historical level deals with Hurtle´s meeting with Mr. Cutbush, and it is here that his doubts about God´s existence are hinted at. These doubts are developed at the pictorial level, as is Hurtle´s ambivalence to women and sex. Hurtle blames the evil aspects of life on the moon goddess, whose predominant image is Maman. The visionary level describes his memories in the past in such a way that the reader can follow the conflict´s importance for the creative process itself, while the symbolic level refers his fight for identity. The narrative point of view shifts - from God's, the narrator's, Hurtle's point of view to Hurtle's Gedachte as well as Projizierte Gedachte Rede - and contracts, thus bringing the reader very close to Hurtle in such a way that future aspects of his character can be brought out.

Since chapter six primarily deals with Hurtle´s relationship with Olivia, Rhoda and, especially, his love affair with Hero, I

chose to present it from the angle of these three relationships. As before, Hurtle is shown at the historical level as a man who is attractive to women, though he is now more mature. Olivia turns out to be the only person who understands his painting, and Hero is presented as a beautiful but spoiled woman, devoted to her husband, to passion and to her search for God. (Rhoda only appears at the pictorial, visionary and symbolic levels.)

At the pictorial level an increase in the force of Hurtle´s aggression towards sex and women is detected, while the visionary level tells of his angst and the associative link between Maman and Olivia, which clarifies to some extent his ambivalent feelings for the sweetheart of his youth. At the symbolic level, Olivia appears as a personification of Pure Femininity, i.e. a shabby kernel in a beautiful shell, but also, Olivia is shown to be Hurtle´s sole competitive partner - at least intellectually. Both are searching for the same totality and pureness of life, though Olivia fails and Hurtle succeeds. Hero´s devotion is revealed as an expression of her being weary of life and her feelings of guilt. Hurtle´s problem of identity is presented at this level, as before, but now in the form of a battle between him and his unwanted alter ego, Rhoda.

At the socio-cultural level, the social adjustment of the women is contrasted with Hurtle´s maladjustment, and this implies more strongly than before criticism of both upper and lower classes of society.

In the second phase of my work of interpretation, I chose as my first literary method what is known as the psychological/biographical method. Since I wished to use a method which would be satisfactory from a psychological point of view, I decided to do a psychoanalytical case study of Hurtle. The main motives for my use of profile analysis, as I call this section, were as follows: the chances of understanding the world of the literary work (and its author) increase if a concentrated study of the work itself rather than a comparison between reality and fiction is used, because the literary work, unlike the biographical information, represents a whole. From a psychological point of view, moreover, such fragmentary material is often insufficient, as a consequence of which the result

of the literary analysis cannot avoid being faulty. I chose the psychoanalytical framework partly because I consider psychoanalytical theory to be the deepest and most penetrating and partly because the situation between psychoanalyst and his/her subject has both hermeneutic and dialectic knowledge-interests in common with the situation between literary analyst and text.

The profile analysis provided answers to all questions I postulated about Hurtle´s personality, a result which pays tribute to the quality of Patrich White´s art of composition. The disturbances during Hurtle´s psychosexual stages were clear. His oral and anal characteristics together with a probable, negative solution to the oedipal conflict created his personality and the conflicts in his adult life. This is disclosed most clearly in his attitude to sex, an attitude which makes it difficult for him to find satisfaction in any close relationship.

Hurtle thinks only of his work, which gives him total satisfaction during the actual creative process. His ability to sublimate is his best defence in his conflicts. These conflicts do not restrict his ego in its work, but rather the opposite. On the other hand, his other defensive mechanisms against the conflicts in question have led to quite a few restrictions for his ego and to certain disturbances of character.

The profile analysis revealed a mistake on Patrick White´s part which can partly clarify the lack of conviction in the narrative of Hurtle´s different backgrounds as a Duffield and a Courtney. The similarities between Maman and Olivia were so striking that there are good grounds for assuming that Maman´s understanding of Hurtle´s art is presented in the figure of Olivia.

The main result of the profile analysis was that it opened the way to an understanding of yet another level, the animus-anima level, where Rhoda is Hurtle´s anima. His male-female conflicts are brought out through Rhoda. Hurtle´s final desire of partner is not plump Nance, or mature Hero, or the boy-like Kathy but the girl-like Don. The Vivisector is a novel about the difficulties and development of a homosexual as well as of an artist.

My guess about the various levels of meaning was clarified further by the profile analysis, for it would not have been possible to reach an understanding of Rhoda as Hurtle´s anima without first having interpreted the paintings Pythoness at Tripod and Doppelgänger.

As my second literary method I chose the comparative method, since my intention was to interpret The Vivisector from the point of view of its architext. Since the religious factor appeared in the association analysis, and the animus/anima level was revealed in the profile analysis, I wanted in this section of my interpretation to test my guesses about the structural function of these levels and, besides, to look for connections between the main elements in Jewish and Christian mysticism and iconology at the religious level and between the Jungian/alchemical and Taoist ideas at the animus/anima level in order to be able to interpret these levels.

As in the previous sections of analysis, my aim here is to clarify through observation, analysis, abstraction and description the meaning of the meaning and thus be able to reduce some of The Vivisector´s presuppositions and as a result of this achieve greater evidence of the kerygma of the work. The process of interpretation is the same in principle - it is only the presuppositions which are different.

Chapters five, seven and ten, which each correspond to one of the three lines in Hurtle´s scribbled aphorism, deal with God. These three chapters also provide three "because´s" for the three so-called phases´"why´s". The fifth chapter deals with God the Vivisector, the seventh with God the Artist and the tenth with God No-thing. Hurtle admits to believing in them all.

It became apparent that Hurtle´s religious attitude had a lot in common with both Jewish and Christian mysticism and iconology. This was disclosed regarding the following: God in the form of a divine Light, Sheccinah; that deepened self-knowledge is a presupposition for feeling God´s presence; that Evil has its roots in God; to seek Wholeness in order to find God, and that sex must be a kind of reflection of Sheccinah´s blinding light, though, except in the case of the painting Marriage of Light, Hurtle´s attitude

to sex has more in common with the ascetic ideals of Christian mysticism.

The last two chapters, I have interpreted as a narrative of Hurtle´s road towards "the cloud of unknowing". According to my interpretation, the last three paintings are prayers to God. At this point it becomes apparent that Hurtle thinks that God is directing him, that he has abandoned his freewill to God. An opinion that conflicts with Jewish mysticism. On the last day of his life he experiences an ecstatic union with God-No-thing. The significance of iconology appeared during the visit to Perialos, during his experience of the painting with the same name and in the last two chapters.

The animus/anima level begins in the very first chapter, but it is so subordinate to the historical level that the reader can only sense Rhoda´s importance other than as Hurtle´s sister. But together with later events (especially Rhoda´s return in chapter eight) these earlier events are clarified, and this, in turn, reveals more of Hurtle´s complicated personality.

The battle between animus/Hurtle and anima/Rhoda is fought from the first to the last page of The Vivisector, and correspond to the Taoist pattern where the hun (or animus) must win the battle in order to learn about the secret of the Golden Flower, i.e. eternal life.

Like the religious level, the animus/anima level is connected with the symbolic level and especially with the pictorial level, in that the symbols and the paintings clarify the meaning of events at the level in question.

When he has understood that he himself must be vivisected in order to learn the secret of the Golden Flower or the alchemistical Rose, Hurtle finally accepts his anima. Rhoda´s role as illuminator corresponds to Jung´s view of the importance of anima. The last page of The Vivisector tells of the final victory, when Hurtle/animus is separated from anima/Rhoda in death to become a divine spirit and thus win eternal life.

The similarities between the ideas of Hurtle/Rhoda in The Vivisector's world and the Taoist and Jungian/alchemistic ideas appeared very clearly. Primarily, though, the comparative method provided added insight into the animus/anima level.

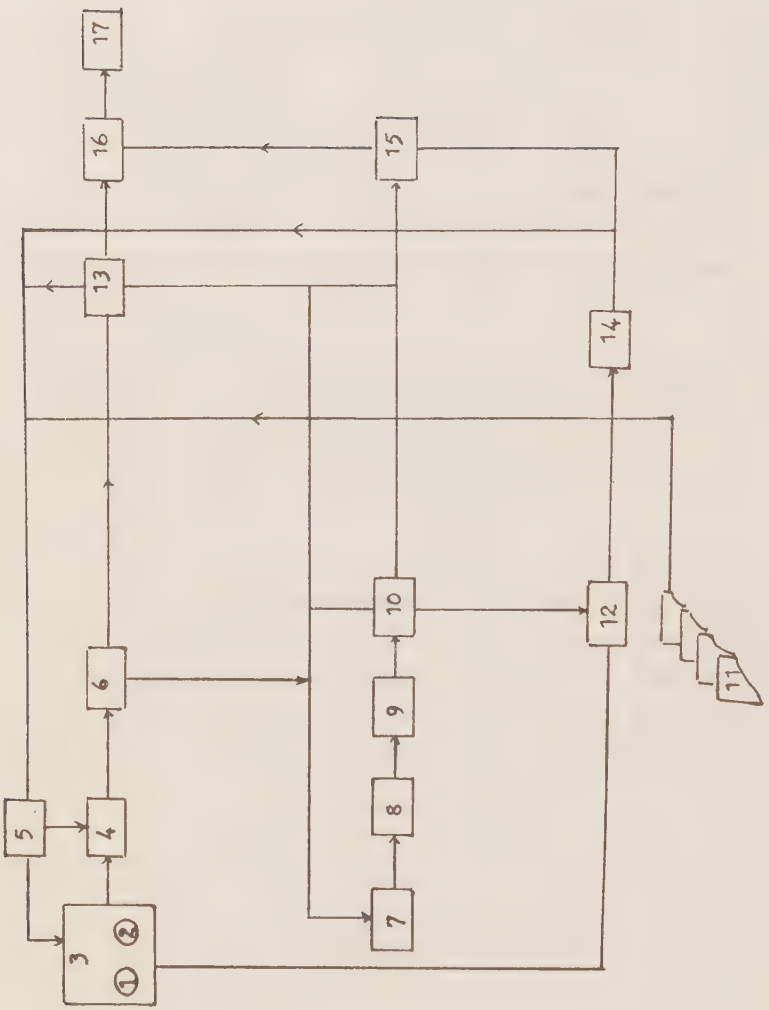
The musical level appears first in chapter eight and consists of Liszt's and Mozart's piano concertos in E-flat major, which also stand for Kathy and Hurtle respectively, the two artists. I dealt with that last, because it functions not only as a level like the others but also as a structural formula. Mozart's piano concerto, which has the classical sonata form from Vienna, functions in fact as a kind of structural formula for the whole of The Vivisector. The novel is divided into three phases, corresponding to the concerto's three movements in that each phase describes a new and different part of Hurtle's life. In The Vivisector's phases there are also main and sub-themes subordinate to the general character of the phase. These, in turn, develop from or into a triangular construction, which could be said to correspond to the presentation of the two themes in the musical movement's three parts.

Finally, The Vivisector's kerygma is, in my view, the following: at the historical level, the individual's difficulties in obeying the rules of Reality; at the socio-cultural level, the individual's necessary battle against the established norms of society; at the visionary level, the individual's compulsory being in the past; at the pictorial level, the artist's ability to sublimate his/her conflicts; at the religious level, the individual's need of God and at the animus/anima level the individual's fight and necessity to accept his/her androgyne nature; and, finally, at the musical level, the artist's victory over his/her origin, love and death - or the artist's triumph over Time, which The Vivisector itself is evidence of.

Beyla Burman/ David Lister

Bilaga I

Grafisk beskrivning över tankemodell för tolkning av litterära verk



1. Tolkare 2. Verk 3. Upplevelse 4. Observation (ev gissning) 5. Habitus och horisonter 6. Fri- och differentierad associationsteknik 7. Analys 8. Abstraktion 9. Förkastande eller godkännande av gissning/ar 10. Presentation av tolkning/ar 11. Litteraturvetenskapliga metoder eller metod från en hjälpvetenskap 12. Analys 13. Gissning/ar 14. Gissning/ar 15. Godkännade eller förkastande av gissning/ar 16. Presentation av tolkning/ar 17. Argumentation

Bilaga II

"CAULIFLOWER EARS - BOXERS' EARS" - tolkat utifrån Hurtles perspektiv 1)

Associationsanalys

historiska planet

"Look's like/.../cauliflower ears. Bloody boxers' ears mucked up forever by the glove."

Nances kommentar över Animal Rock Forms

måleriska planet

cauliflower

↓

kohlrabi

(denna rotfrukt liknar ett litet vitkålshuvud)

PW använder ofta vegetabiliska liknelser vid beskrivning av människor, t ex "human vegetables"(s. 180).

målningen föreställer en människa

Nance? vid inspektionen av den Retrospektiva utställningen (s. 499) betraktar H målningen och konstaterar sensualismen i kvinnokroppen.

Boxers' ears mucked up forever by the glove

Målningen uttrycker stark aggressivitet.

Öronen är ju "mucked up forever"

Aggressivitet för vad? vad står det i infratexten?

Vid tiden för målandet hade H konflikter - svårigheter med ekonomin, identitetskamp som konstnär (konflikterna tar sig uttryck bl a i masturbation)

Varför uttrycker han aggressivitet just när han masturberar?

finns åtskilliga ställen där kombinationen sexualitet och död kommer fram, t ex vid mötet med Olivia, Hero Kathy osv.

↓

"staghorns"(s 199)

---

1) Pilarna betecknar associationerna - förkortningar PW=Patrick White H=Hurtle, N=Nance

Vill H kunna föröka sig endast på luft och vatten som ormbunkarna?
I så fall skulle hans aggressivitet vara uttryck för en rädsla för människor ö h - men framför allt för kvinnan, här konkretiserad i N. Framkommer tydligt i tidigare infratext (ss.196,199) och även senare (s. 200).

Styrkan i det aggressiva?
Senare hos Olivia återser han målningarna. Han tittar snabbt på klippmålningarna, stannar framför Marriage of Light. Obs -han går tillbaka till klippmålningarna.

Varför skyndar han förbi Animal Rock Forms?
(vid inspektionen av den Retrospektiva utställningen betraktar han dem ju länge och väl)

Är det möjligt, att vid detta tillfälle minnet över denna målning ger honom större skuldkänsla än Marriage of Light?
När N överraskade honom vid målandet kände han sig äcklad. Självförakt. Händelsen med N hade han ju "sonat" i och med kastandet av Doppelgänger.

Aggressivitet över vem? sig själv eller N?
(svårt att tolka)

Symboliska planet

Varför just öronen av kroppens alla delar?

↓

maze
"maze" och "desert" symboliserar ofta ångest hos PW
(nja...)

Profilanalys
H:s kastartionsfruktan som bestraffning för onani med oidipala fantasier

Oidipalfantasi?

När H målar Animal Rock Forms bor han "up the line" - ett ställe som han har valt för att det påminner om Mumbelong. Ett försök till identifikation med far Courtney. Tidigare har han också tänkt på att "screw the Maman in Nance" - tydlig oidipalproblematik.

Vision av Maman

Vad händer när han slutligen betraktar Animal Rock Forms vid besöket hos Olivia?

målningen förvandlas till "a configuration of large, soft, passive breasts" (s.254)

Vems? N:s? eller Mamans?

Troligen Mamans med avseende på att han vid tillfället för målandet upplevde starkt oidipal - och onaniproblematiken. Parentes: tänkte han på N kunde han ju ha tillfredsställt sitt sexuella behov med henne. Han onanerade inte vid målandet av Marriage of Light.

Vad kan boxers' ears och glove stå för mer än aggressivitet?

Boxaröron - möjlig symbol för kvinnans genitalia.

Handsken - möjlig symbol för mannens genitalia.

↓

"Loveact"

jmfr H:s återkommande uttryck för aggression/död/sexualitet

Med avseende på ovanstående tolkning kan målningen avslöja H:s problematik rörande manligt och kvinnligt?

Denna bild ger uttryck (liksom Loveact) för hans aggressiva phallosdyrkan.

"CAULIFLOWER EARS - BOXER´S EARS" - tolkat utifrån Nances perspektiv.

"Look's like /.../cauliflower ears. Bloody boxers' ears mucked up forever by the glove."

Vad står det i infratexten?

H har flyttat. H och N träffas allt mer sällan. N har skrivit sitt tredje brev, där hon talar om att hon inte längre står ut med ensamheten. Därför tänker hon komma och hälsa på honom.

Hur är N:s förhållande till H:s konst?

Tidigare har N erbjudit sig att vara H:s finansiär. Själv skulle hon också få ut sin del av pengarna.

Gör hon detta för att tjäna på honom?

Troligen inte - redan innan har hon erbjudit sig att ge honom pengar från sin prostitution. Ett förslag som H har accepterat med tvekan.

Varför vill N att H ska vara hennes hallick?

Troligen för att hon uppriktigt älskar honom (s.182). Genom att betala för hans kärlek tror hon sig kunna få behålla honom. "I will never ever let you go" (s.188). Pengar och kärlek är ett ofta återkommande tema i PW:s verk. Så även i The Vivisector t.ex. Olivia-Hurtle, Hero-Hurtle, Maman-Hurtle, Caldicott-Hurtle.

Pengarna rättfärdigar hennes besök - följer man texten i hennes brev visar de en allt större osäkerhet både vad gäller hennes självkänsla och förhoppningar på H:s kärlek.

Är N avundsjuk och/eller svartsjuk på H:s målningar?

Avundsjuka uttrycks i två meningar. "It´s

my a r t /.../ Pay for the ART-WORK" (s. 178) - dock dessa meningar kan tolkas som uttryck för bitterhet och självironi också. Svartsjukan framträder tydligt, framför allt när H visar sin vilja till oberoende av henne, i hennes roll både som älskarinna och modell. N:s medvetenhet om den senare framkommer klart t.ex. "It was my paintun/.../I practically painted it with me own bloody tail" (s.191).
Det finns goda skäl att anta, att N känner sig rädd för att hon håller på att förlora H. Dessutom har H skaffat sig en annan finansiär.

Hur uttrycker N sin rädsla?

"When she was most afraid she became her most brutish" (s.189) Rädsla = ilska.

Projicerar hon sin ilska över H på målningen?

Troligen - samtidigt som hon är besviken och ilsken lärgtar hon ju efter honom. Jmfr sista gången, då hon riktar sin aggression direkt mot honom.

Vad symboliserar hennes kortklippta hår?

Cut och cat är starka symbolbärande ord hos PW

H:s "avfeminisering" av N?

↓
boxer´s ears - vad står dessa för?

Deras förhållande skildras som en kamp (se t.ex. s.191-192) "they bared their teeth at each other, lowered their eyes once, and resumed their actual lives" (s.192). Deras gemensamma mål är att behärska H. N har två skäl att uppleva utvecklingen av deras förhållande negativt; hon kan förlora H och i kampen kan hon förlora sin egen identitet - jmfr H:s problematik

Hur uppträder N i kampen?

Hon försöker hävda sin betydelse (och H:s

beroende) som hans modell och kvinna. Den förra vill hon säkra genom att investera i hans målningar (hennes intresse att vara modell - se ss. 177,206) . Med tanke på hennes underlägsenhetskänslor (s.202) gentemot H (framför allt ur social synvinkel) är det möjligt att hon på detta sätt söker kompensation. Som kvinna upplever hon sitt sexuella övertag, vilket hon också ger uttryck för (ss.167-169). Detta uttryck stöder min tolkning om kampen mellan H och N. Utifrån dessa samband blir det förståeligt att H:s avståndstagande väcker hennes oro.

"cut hair"

↓

"shaven crutch" (s.209)

vid ett tillfälle uppträder H i en aktiv, manlig position (se vidare profilanalys). Denna gång är N inte bara kvinnligt passiv - hennes uppträdande kan tolkas som uppgivet (s.208), men när hon får

de vissna rosorna

förvandlas hon och utstrålar ömhet. H får en impuls att kyssa hennes rakade sköte

Varför?

I glädje över att ha besegrat hennes kvinnlighet? eller i glädje över sin manliga identitet? Misstanken om det förra stärks av att han inte fullföljer sin intention pga. hänsyn till N.

Vad symboliserar de vissna rosorna?

Som framgår i min komparativa analys tolkar jag rosen/orna som ett uttryck för H att nå den Gyllene Blommans hemlighet. Utifrån denna tolkning är det förståeligt att de är i detta samband vissna. Vid denna tid är H inte medveten om sin problematik -

eller vad han vill söka för att reda ut denna.

Det finns ytterligare en bukett- orkidé-buketten, som N ger H. Står denna för manlighet och rosenbuketten för kvinnlighet? Förutom att ros är en vanlig symbol för kvinnan finns det stöd för min tolkning i min komparativa analys, där rosen/orna just symboliserar anima. Vad gäller orkidéerna är orkidé och lilja typiska phallos-symboler - jmfr Proust och Genet

N återkommer två gånger till målningen. Varför?

Hennes anklagelser är fräna (ss.202,203) "You're a kind of perv -perving on people - even on bloody rocks." - jmfr meningen "When she was most afraid she became her most brutish" (s.188).

Vad är hon rädd för?

Hon är rädd för att H inte behöver henne som modell och/eller kvinna. Målningen avslöjar att hon har blivit ersatt av en klippa- i alla fall som modell. Det är troligt, att hon misstänker, att hon har blivit ersatt även som kvinna. Senare vid ett annat tillfälle frågar hon nämligen "What's got inter yer?/.../Am I someone else?" (s.215)

En annan tolkning är att anklagelserna även står för ett försvar för hennes kvinnliga identitet. Denna tolkning visar samband med hennes rakade sköte och klippta hår. Med tanke på att H vid deras sista samlag kysser hennes "harelip" (=N:s moder) och hennes "disgusting john" (N:s fader) (s.226) - accentuation av det kvinnliga och manliga och att N själv vid några tillfällen dragit fram det (t.ex. s.189) tror jag att denna tolkning kommer att visa sig vara den

mest trovärdiga. Genom att "avfeminisera" N försvarar sig H mot sin egen kastrationsfruktan.

Tolkning: H:s problematik rörande manligt-kvinnligt är spegelvänt i N:s gestalt. (psykoanalytiskt uttryckt: H identifierar sig med aggressorn (dvs. N) och utverkar kastrationshotet genom "avfeminisering" av N).

THE WORST WAS OVER - tolkat utifrån Hurtles perspektiv

historiska planet

"The worst was over"(s. 176)

Anspelning på N:s kritik över Electric City

Vad är H rädd för? N:s kritik?

Troligen inte. H har en ringa uppfattning om hennes förståelse för konst. Kommer fram redan i andra mötets första del, då H betraktar Alma-Tedema reproduktionen ovanför hennes säng (s. 173).

Vad står det i infratexten?

H håller på med Electric City. Vid inspirationsögonblicket känner han stark aggressivitet - se vidare associationerna under

visionära planet

Goyavisionen. Han sparkar till skissen till Electric City "more gently, up to the arse" (s. 170). Att denna gest inte endast står för en konstnärlig besvikelse och otålighet förtydligas av det ofta förekommande sambandet mellan aggressivitet och sexualitet (anal-sadistiskt uttryckt).

Vid mötets första början är H aggressivt stämd, vilket framträder bl a i hans uppfattning om hur N kammar sig - "with the axes of her hands"(s. 171).

"axes"

↓

Theodoras kommentar till Moraitis i The Aunt's Story(s. 126)

Kommentaren rymmer förvisso aggressivitet men visar inte någon större relevans med denna text. Snarare med Mamans kommentar om att H föddes med en kniv i ögat (s. 129).

Tillbaka till texten!

N pratar om sina planer att investera pengar så att inte någon "bloody cutthroat" (s. 172) ska komma och bestjäla och skära halsen av henne på samma gång. H skrattar vid denna replik.

Varför skrattar H?

Tidigare har H:s skratt visat osäkerhet - jmfr t ex H:s anspelning på mjölmannen(s. 168). Senare i texten (ss. 264, 302, 304) skrattar och fnissar han (s. 261) också - och alltid för att dölja något.

Vad döljer H här?

Han kommer ihåg sin "version of her cleft, spreadeagle arse"(s. 172) - en visuell tanke, som överensstämmer med den tanken han ägde vid inspirationsögonblicket. Denna visuella tanke är således ett associationssvar på N:s replik.

"spreadeagle"

↓

Costa i The Full Belly

Costa ligger "spreadeagle"(The Full Belly ur The Cockatoos, s. 115) efter att ha blivit "attackerad" av kärleken.
Denna transtext är relevant med avseende på ordet "spreadeagle"s aggressiva innebörd.

Vidare i infratexten!

N:s förändrade attityd under promenaden till och från advokatkontoret gör honom "touched" (s. 174), vilket han hoppas att N inte ska lägga märke till, för "he wouldn't have known how to explain why"(s. 174)

Varför och vad kan han inte förklara? vad uppväcker H:s värme och kärlek(förutom att han blir rörd)?

N:s uppriktiga och kärleksfulla känsla - "the unconscious poetry of the eyes"(s. 173) gör honom inte endast konfunderad utan väcker även hans förhoppning om en positiv fortsättning på deras förhållande. Detta kommer fram i hans

förslag att de ska gå hem till hans rum och hans vilja att bjuda N på kyckling. Med tanke på denna förändrade känslostämning är det troligt att hans tidigare aggressiva tankar (vid inspirationsögonblicket, målandet och den visuella tanken) ger honom skuldkänslor.

Köper H kycklingen för att gottgöra sina tidigare aggressiva känslor?

Troligen köper H kycklingen i glädje över att han vågar tro på kärleken - en känsla, som också ökar hans "skuld". Och behovet av gottgörelse blir till följd av detta ännu större. När H visar Electric City böjer han sig på knä och tänder sin gaskamin med ryggen vänd mot N. Alltså en upprepning av N:s ställning och den som kvinnan har på målningen, vilket jag ser som ett uttryck för H:s gottgörelse för den aggressivitet han känt mot N. Betydelsen av denna ställning accentueras i den efterföljande satsen "he sat back on his heels"(s. 176).

Varför ändrar han sin ställning? Förväntar han sig N:s fräna kritik? eller blir H överraskad?

Troligen inte. "was over" tyder på, att han förväntade sig det. Dock - denna förväntan utesluter inte hans förhoppningar på en positiv verkan på hans starka ambivalens i djupare relationer.

Tolkning: Infratexten visar, att H:s ställning är betydelsefull utifrån två aspekter. För det första: den accentuerar H:s vilja till gottgörelse. För det andra: detta står i skarp kontrast till N, som inte äger någon vilja till gottgörelse över huvud.
Viljan till gottgörelse visar även H:s önskan om en positiv utveckling av deras förhållande, vilket överensstämmer med hans förslag att

bjuda hem henne.
Satsen "The worst was over" berättar om H:s förväntningar - och med betoning på det negativa. Detta tolkar jag som ett uttryck för "straff", vilket i sin tur överensstämmer med H:s intention att gottgöra.

THE MILKMAN - tolkat utifrån Hurtles perspektiv

"I didn't want to tangle with the milkman." He laughed.
"Why the milkman?"
"Or whatever the early client is." (s. 168)

historiska planet

Anspelning på N:s egen tidigare kommentar "I sometimes get a client as early as the milk"(s. 166). Men vid detta tillfälle kan hon inte "cotton on to the reference"

Vilken referens? N:s eller H:s? och vilken är H:s referens?

H skrattar, vilket avslöjar hans osäkerhet jmfr senare ss. 261, 264, 302, 304

Vad vill han dölja med sin osäkerhet här?

N har sårat honom (frågan om det var första gången och liknelsen med hunden - jmfr associationerna under My Maltese dog is sick). Hans sårbarhet kommer också tydligt fram i infratexten här. "His vertebrae might have crushed her finger"(s. 167). Även N märker det, för hon försöker "to level out/.../with the broad warm palm of her hand"(ibid)

För vad kände H sig kränkt?

Frågan och liknelsen sårar hans manlighet. Tidigare kommer rädslan för det förestående samlaget fram, då bilderna av Rhoda och hennes "pink shadow in her little legs" (s. 167) projiceras. Att detta har stor betydelse berättar nästföljande

visionära planet

mening "it might have ruined everything" (s. 167). Rädslan står troligen för en ev. bristande erektion och som konsekvens av detta N:s ev. förakt. N:s påpekande om hans brist på erfarenhet och hans hundliknande sätt sårar framför allt hans potens- och manliga identitetskänsla.
Texten visar också, att H efter N:s uppmaning om att tillfredsställa henne, får bråttom och börjar klä på sig - "too fast for the etiquette"(s. 168), vilket utifrån den tidigare texten kan tolkas som en intention att ge igen. Även den senare texten - N besvarar handlingen omedelbart med den verbala aggressionen "Sillylookun p l u c k e d men!"(ibid) Kursiverat - troligt accentuering av dess symboliska betydelse.

symboliska planet
"plucked"
↓
höna

som i sin tur associerar med unghönan, som mamma Duffield ville nacka, men inte kunde. Höna/kyckling är ett starkt symbolbärande ord - uppträder två ggr i första kapitlet (ss. 3, 23) och återkommer i åttonde kapitlet - också två ggr. Första gången i detta kapitel, då H ser "an image of himself trussed on a gold plate, threatened by a knife and fork in her small, rather blunt hands"(s. 285). Andra gången vid Perialos, då H upptäcker den guldskimrande och "gudabenådade" hönan, vars fjädrar har "that same inspiration as the scales of the great silver-blue sea creature"(s. 357).
Sambandet Nance/höna/kyckling - se under associationerna till Goyavisionen.
PW använder hönsliknelse i beskrivningarna över Caldicott, Rhoda och Hurtle.

Varför just (och endast) om dem?

Resultatet av profilanalysen visade bl a att Rhoda är både hans syster och anima.

Det är möjligt att hönan har ett symboliskt samband med homosexualitet. Caldicott är homosexuell och H visar redan vid denna tid homosexuella drag (s. 199). Lägg märke till, att det är en höna och inte en tupp! (Jmfr Mrs Volkovs kommentar om Cutbush som en representant för det tredje könet (s. 163)). Utifrån den aspekten att Rhoda är hans anima blir hennes markanta fulhet intressant, såtillvida, att det inte är hennes puckel som väcker H:s avsky utan hennes revben. De har samma "pliability" som "chicken's breast bones" (s. 263). Detta samband ger det bakomliggande motivet till sambandet höna/sexualitet.

Men vilket samband har "plucked" med mjölkmannen?

Tillbaka till infratexten. Uttrycket "milk" förekommer ti digare - "she had taken his arm, begun to milk it from the biceps down" (s. 165). Längre fram i texten återkommer kombinationen höna/mjölk. Vid målandet av Pythoness at Tripod (jmfr det tredje könet)

måleriska planet

minns H, att Rhodas hud "had the transparency of thinned-out watery milk, the shrill smell of milk on the turn; while under the skin the flesh should have the tones/.../ of skinned chickens?"(s. 263)

visionära planet

Luktförnimmelsen signalerar ångest - jmfr t ex luktförnimmelsens betydelse ss. 47, 148 163, 184, 529.

Vad står ångesten för?

Troligen för sambandet mjölk - bröst. Senare i texten liknar H "the texture of her(=N:s) breasts, like those bland cheeses which reward the eye rather than the tounge"(s. 209) Sambandet mjölk/ost - bröst är tydligt. Påpekandet att brösten fröjdar ögat mer än tungan visar H:s ambivalens vad gäller sexualiteten.
Bakomliggande motiv till denna ambivalens förtydligas senare i infratexten. Vi H:s besök hos Olivia, konstaterar han, att hennes bröst "accused him less than he would have expected"(s. 255). Förväntat utifrån vad? Fortsättningen på satsen ger svaret, nämligen Olivias bröst anklagade "far less, in fact, than Nance's big clanging doorbells: those had accused him most of the time"(ibid)

Varför är H rädd för N:s bröst?

Munchs "Madonna" (Munchs målningar visar kvinnor m små bröst, vilket visar rädsla för kvinnobröst)

H är rädd för N:s bröst dels i den betydelsen, att han känner sig oförmögen att tillfredsställa hennes glupande sexuella aptit. Framkommer både vid det första mötet (s. 164) det första samlaget (s. 167) och längre fram i infratexten (ss. 192, 196, 200). Oral anknytning till sexualitet förekommer åtskilliga gånger - se t ex ss. 169, 176, 192, 200, 285, 317,318.
Utifrån detta ger N:s anspelning på att den första kunden ibland kommer "as early as the milk" ett direkt associativt samband med mjölk/bröst/sexualitet.

Tolkning:Utifrån H.s referens, som är den "nackade" unghönan och N:s bröst finns det goda skäl att anta, att H identifierar sig med mjölkmannen och den tidige kunden. Lik-

som mjölkmannen ger H någonting till N (mjölk - sperma). Betydelsen av sperma framkommer åtskilliga gånger, t ex vid målandet av "Perialos" (s. 370) och Animal Rock Forms (s. 206). Och liksom N:s tidige kund blir H "plockad" - inte på pengar utan på sperma. Resonemanget om vem av H och N som är prostituerad (i betydelsen utnyttjad) (s. 183) stöder min tolkning, såtillvida att det ytterligare förtydligar betydelsen av spermans livgivande kraft.
En annan tolkning är att "plucked" står för en kastrationsfruktan - se vidare Profilanalys, ss. 193-195

A HOLE IN ME POCKET - tolkat utifrån Hurtles perspektiv

Historiska planet

H:s replik - "I got a hole in me pocket" (s. 163)

Anspelning på H:s ekonomiska situation - H är "stone broke" (s.164).

"What´s in your pocket? - Ten (fingers) plus one." Vanligt engelskt uttryck med sexuell anspelning på den manliga potensen.

"hole"

Måleriska planet

Doppelgänger visar " the holes for tivitation by lipstick and tounge and prick" (s.235) Doppelgänger är kastrerad

Rhoda Första samlaget förstörs nästan av hans chock av Rhodas, dvs hans egen "pink shadow" (s.167).

Visionära planet

Varför blir han så rädd för "the pink shadow"? är det av rädsla för sin egen kvinnlighet eller brist på manlighet?

Acceptans av kvinnlighet betyder inte brist på manlighet - jmfr The Golden Flower/Jung. Alltså - "the pink shadow" väcker hans förskräckelse över hans brist på manlighet. Detta förtydligas också senare i infratexten, då N tar ledningen och sätter hans Monstera Deliciosa "against her periwinkle of a navel" (s.167). Bristen på manlighet är här lika med bristen på potens - jmfr Basil Hunters impotens och som följd därav helt misslyckade samlag i The Eye of the Storm.

Kände H brist på manlighet/potens redan vid mötet med N?

Troligen. Åsynen av henne förskräckte ju honom så, att han såg henne som en orakeluttalande käke osv. Det finns goda skäl att gissa, att rädslan gör honom impotent - i synnerhet med tanke på hans bristande erfarenhet.

Denna gissning får stöd senare i infratexten, då N börjar "to strip resistance from him" (s.166). Att motståndet står för en ofrivillig rädsla kommer fram i den efterföljande satsen "layer by unnecessary layer" (ibid, min kurs.)

mboliska
lanet

Men vad står "hole" för?
Doppelgänger visar hål för prydande av "prick"-fickan visar hål för prydande av "money"

Vad står "money" för?
Så gott som alltid för kärlek/makt. Uttalat i kvinnornas förhållande till sina män - jmfr N:s återkommande anspelningar på pengar/kärlek. Mamans "köp" av H samt N:s, Olivias och Heros försök att "köpa" och äga hans kropp och/eller tankar.

Tolkning: "hole" står för brist på pengar och manlig potens - ett kvinnligt krav som väcker H:s irritation och rädsla. Sambandet kärlek/pengar förekommer ofta. Det verbala sambandet med Doppelgänger kan förtydliga den sexuella anspelningen - och inte bara vad beträffar H:s androgynitet utan också hans bristande potens. Att Doppelgänger inte endast står för androgynitet förtydligas i att han kastar den. H var vid denna tid omedveten om androgynitetens positiva betydelse. Inte förrän han börjar måla Flowering Rosebush (ss.379,387-388,443,478) blir han medveten om denna. I vad mån det engelska uttrycket avgör innebörden av "hole" är svårt att säga - dock, det förtydligar snarare än utesluter den sexuella anspelningen.

BILAGA III

Förteckning över teckningar och målningar [1]

Teckningar:	1. "Death"	32
	2. "Bread with Bubbles"	34
	3. "Chandelier"	58, 64
	4. "Melon"	80
	5. "The Eye"	84
	6. "Mr Shewcroft"	86
	7. "Miss Finzi"	107
	8. "St Yves"	115
	9. "Dog"	121
	10. "Monstera Deliciosa"	140
	11. "Maman"	149
	12. "Moss Roses"	159
	13. "Hero"	315
	14. "Kathy"	465
Collage	15. "Musical Architecture"	418, 420
Målningar	16. Electric City	169,176,180 184,191,498
	17. Marriage of Light	184,189,191, 195,255,498
	18. Animal Rock Forms	200,206,212, 212,254,255, 498
	19. Doppelganger	195,214,217, 218,219
	20. Lantana Lovers under Moonfire	238,243,265, 304,305,306, 513
	21. Infinity of Cats	321,326
	22. "Loveact"	328,329
	23. Furniture	368,498
	24. "Perialos"	370

1) De med citationstecken angivna teckningar, collage eller målningar är sådana, som jag namngivit utifrån textens ord.

Bilaga III:2

25."Bouquet"	372
26."The Plait"	374
27.Flowering Rosebush	379,387,388 443,478
28. Girl at Piano	430,431,436
29. Old Fool Having Bladder Trouble	442,442
30. Pythoness at Tripod	116,245,246 263,266,267, 276,286,308, 394,406,533
31. The Lopsided Blind	451
32."Spiral"	452
33."The Monstruous Child"	424,425
34."The Soul"	518,519,539. 540,545
35. The Whole of Life	554,555,556, 557
36."Indigo"	563,565,566

BERÄTTARPERSPEKTIVET

meningarna	'point of God'		'point of narrator'			Gedachte Rede		Dialog	
	Det distan-cerade ber perspekti-vet	glissando till ber. perspekti-vet	H:s perspektiv	H:s proj. perspektiv på C	glissando t. H:s Projiz. Gedachte Rede	H:s Proji. Gedachte Rede	H:s Gedachte Rede	H:s dialog	C:s dialog
1-4	1-2	3-4							
5-6			5/2	6			5/1		
7-10			7/1,8	7/2					9-10
11-13			11,13	12					
14-19			15	14		16			17/1,17, 18,19
20-28			21-22	20					23-28
29-37			29,32/1 34/2	31/2	32/2	33		31/1	30,34/1 35-37
38-45			42					38-41	43-45
46-53	53		48,49	46	47/1	47/2			50-52
54-63			54,58	55,56/1	56/2	57			59-63
64-72			64,70,72						65-71
73-78				75,76	77/1	77/2			73,74,
79-84			79,81,84						80,82-8
85-87								87	85-86
88-92	92		91						88-90
93-97			97/1,97/2	95,96/1, 97/3		96/2			93-94
98-107			101,107/2	98,107/1		105-106		102-104	99-100

1) point of God
det distanserade
berättarperspektivet = beskrivande satser med generella värderingar, inte gemensamma med någon av romanens figurer.

point of narrator
berättarperspektivet = beskrivande, kommenterande satser med värderingar gemensamma med någon av romanens figurer.

Gedachte Rede = tänkta reflexioner i berättande form

Projizierte Gedachte Rede = en annan persons av berättaren tänkta reflexioner i berättande form.

glissando = glidning mellan två perspektiv eller glidning mellan perspektiv och Gedachte Rede

meningarna	Det distan cerade ber perspekti- vet	glissando till ber. perspektivet	H:s perspektiv	H:s projic. perspektiv på C	glissando t H:s Projiz. Ged. Rede	H:s Projiz Gedachte Rede	H:s Gedachte Rede	H:s dialog	C:s dialc
108-113	112		111					109,113	108,11(
114-117			114/1,116	114/2				115,117	
118-122			118/1,120	118/2					119,121 122
123-127			123/1,124	123/2				125-127	
128-139			128,138, 139					131-137	129-130
140-144			144					143	140-14:
145-153	148			146				149-153	145,14
154-164			155					157-164	154-156
165-169			169					166-168	165
170-175				171				171,173, 175	172
176-180				180				177-179	176
181-186								181,186	182-185
187-190	189/1,190/ 1,		188,190/2 190/3	188/2,188/3		189/2			187
191-195			192/2,193 195/2	194	191/1	191/2		192 /1,195/1	
196-200			197/1	197/2				196	198-200
201-204			201,202/2 204/1	204/2					202/1,20 202/3
205-211			205-207					208-210	211

meningarna	Det distanserade berpersperspektivet	glissando t ber perspektivet	H:s perspektiv	H:s projic perspektiv på C	glissando till H:s Projiz. Ged. Rede	H:s Projiz. Gedachte Rede	H:s Gedachte Rede	H:s dialog	C:s dialog
212-219			212			218		213-217	219
220-224			224					220-221	222-223
225-229			226/2,227/2	226/3				227/1,227/3, 228, 229	225,226/
230-231				230/1	230/2	230/3		231	
232-236			232/1	232/2, 236/2				233-235	236/1
237-242			241					237,239,240	238,242
243-248				245				246-248	243-244 249
249-256				250,251				252-256	
257-263			257/1,258/1 260	157/2,258/2		258/3		263	259,261 262
264-271			265/1,271	264,265/2				262	266-270
272-273			272/1,273	272/2					
274-275			275	274/1		274/2			
275-279			278,279		276	277			

En liten ordförklaring

kerygma =	det litterära verkets ex- och implicita budskap
text =	textens (av tolkaren uppfattade) manifesta innehåll
infratext =	textens (av tolkaren uppfattade) latenta innehåll
transtext =	textens (av tolkaren uppfattade) samband med förf.:s liv och verk
architext =	textens (av tolkaren uppfattade) samband med övrig litteratur och det socio-kulturella arvet, vilka styr förf. i egenskap av dolda styrfaktorer
Habitus =	tolkarens språk, kultur, kunskaper samt livserfarenheter, i vilka tolkarens förutsättningar ingår.
den originära upplevelsen =	tolkarens selektiva perception av det litterära verket, samlad i momentana händelser, vilka i sin tur är styrda av tolkarens Habitus.
observation =	presentation och parentesering av objekten i tolkarens upplevelser i och av det litterära verket
analys =	sökandet efter och upptäckten av sambanden mellan tolkarens Habitus och hans/hennes upplevelser av objekten i det litterära verket
abstraktion =	sökandet efter och upptäckten av de bakomliggande motiven, dvs. intentionaliteten, mellan det litterära verkets text och infratext, transtext samt architext respektive tolkarens Habitus och upplevelser
fri och differentierad associationsteknik =	en teknik, där tolkaren undersöker sina fria associationer för att upptäcka intentionaliteten mellan tolkarens Habitus och upplevelser och det litterära verkets text, infratext och transtext samt mellan det litterära verkets text, infratext och transtext
upplevelseerfarenhet =	den av tolkaren observerade, analyserade, abstraherade och differentierade erfaren-

Bilaga V

heten av hans/hennes upplevelser av det litterära verket

argumentation = belysande av de funna och slutgiltigt valda sambanden i det litterära verkets text, infratext, transtext och architext. Dessa samband vars intentionalitet har blivit uppenbarad för tolkaren, ska kunna förtydliga det litterära verkets kerygma och textuella struktur

tolkning = resultatet av den dialektiska processen mellan kunskapen om vad Habitus, upplevelse, intentionalitet är och förståelse för det litterära verket.

LITTERATUR

Patrick Whites litterära verk

Romaner

Happy Valley, London, 1939
The Living and the Dead. London, 1941
The Aunt´s Story, London, 1948
The Tree of Man, London, 1956
Voss, London, 1957 (citaten hämtade från pocketupplagan (1960))
Riders in the Chariot, London, 1961
The Solid Mandala, London, 1966
The Vivisector, New York, 1970
The Eye of the Storm, London, 1973
A Fringe of Leaves, London, 1976
The Twyborn Affair, London, 1979

Lyrik

Thirteen poems
The Ploughman and Other Poems, Sydney, 1935

Dramatik

Four Plays, London, 1967
Denna samling innehåller The Ham Funeral (skriven 1947 uppförd 1961 i Adelaide), The Season at Sarsaparilla (1961), Night on Bald Mountain (1962) samt A Cheery Soul (1962)
Big Toys, Sydney, 1978
Signal Driver: A Morality Play for the Times, Sydney, 1983

Noveller

The Burnt Ones, London, 1964
Denna samling innehåller följande noveller; Dead Roses, Willy-Wagtails by Moonlight, A Glass of Tea, Clay, The Evening at Sissy Kamara´s, A Cheery Soul, Being Kind to Titina, Miss Slattery

and her Demon Lover, The Letters, The Woman Who Wasn´t Allowed to Keep Cats samt Down at the Dump.

The Cockatoos: Short Novels and Stories, London 1974
Denna samling innehåller A Woman´s Hand, The Full Belly, The Night the prowler, Five-Twenty, Sicilian Vespers samt The Cockatoos.

Självbiografi

Flaws in the Glass: A Self-Portrait, London, 1981

Artiklar och intervjuer

The Prodigal Son ur Australian Letters,1,1958,ss.37-40.

Australian Writers in Profile: II. A Conversation with Patrick White Southerly, nr.2,1973,ss.132-143 (intervjuare Thelma Herring och Professor G.A. Wilkes)

Les Prix Nobel en 1973, Stockholm, 1974

That´s life says White, ur Australian, 1971:18

Interview with Patrick White, CBC, 21.10.1971 (intervjuare T. McCarthy)

Interview with Patrick White, Meredian, BBC, 26.9.1982 (intervjuare Billington & Pitman)

Bibliografier

Lawson, Alan: Patrick White, Melbourne,1974

Scheich, William,J: A Bibliography of Writings about Patrick White, 1972-1978 ur Texas Studies in Literature and Language: A Journal of the Humanities, An Issue Devoted to the Writings of Patrick White, 21, 1979, ss.296-303.

Hergenhan,L.T. ed. Patrick White i Annual Bibliography of Studies in Australian Literature: 1978 utarbetad av M. Erhardt ur Australian Literary Studies, 9 1979 (ss.92-93),9,1980 (ss.360-361),10,1981 (ss.97-98),10,1982 (s.373) samt 11, 1983 (ss.92-93)

Dagspress

Barbour, Judy: White vivisected, Nation, (sydney), 306, 28.11.1970

Berger, John: A view of the artist as Lucifer, Times, 22.10.1970

Bergsten, Anders: Konsten som kall och förbannelse, Norrländska Social Demokraten, 20.12,1973

Bergsten, Gunilla: Visionär och vivisektör, Uppsala Nya Tidning, 19.10.1973

" Den gudomliga vivisektören, Uppsala Nya Tidning, 10.12.1973

Björkstén, Ingmar: En bit brokad, hemlighetsfullt skimrande, Svenska Dagbladet, 27.9.1979

" Randolph Stows antipodiska röst, Svenska Dagbladet, 23.11.1980

Bolger, Eugenie: Examining the creative impulse, New Leader, 53, 7.9.1970

Clancy, Laurie: Patrick White: A major target for the critics, Age (Melbourne), 11.3.1973

Clark, Manning: Seven personal favourites, Age (Melbourne), 26.12.1970

Davis, John: Prose is not painting, Washington Post, 2.9.1970

England, Katherine: God the Vivisector, Advertiser, (Adelaide), 24,10,1970

" Reviewer's choice, Advertiser, (Adelaide), 12.12.1970

Farewell, George: The critic's choice, Sydney Morning Herald, 4.12.1970

Green, Dorothy: Patrick White broods on God and art, Canberra Times, 7.11.1970

Hall, James: "Foreword", Australian, 11.7.1970

Harning, Anderz: Målaren - en storslagen roman, Göteborgs Tidningen, 23.1.1974

Halldén, Rut: Har ni läst Patrick White? Dagens Nyheter, 10.12.1973

Humphries, Barry: No hale dog is safe, Sunday R, 22.11.1970

Kiernan, Brian: White's latest vision, Australian, 17.10.1970

Lipski, Sam: How the US press treated the Vivisector, Australian, 29.8.1970

Lundkvist, Artur: Konstnären en vivisektor likt Gud, Dagens Nyheter, 18.12.1970

McLaren, John: Scalpel in the hands of an artist, Herald, (Melbourne), 10.11.1970

Mahon, Derek: The Shandelar, The Listener, 5.11.1970

Malde, Per: Australsk Kunstnerroman, Arbeiderbladet, 10.4.1972

Michelmore, Peter: One of the most gifted of living novelists is an Australian little regarded in his own country, Sydney Morning Herald, 22.8.1970

Moses, John: The artist and the drop-outs, Daily Telegraph (Sydney), 31.10.1970

Nilsson, Nils-Åke: Du har en kniv i ditt öga! Expressen, 21.1.1974

Nye, Robert: Another portrait, Guardian, 22.10.1970

O'Hearn, D.J.: A vision and a model of creativity, Age (Melbourne), 31.10.1970

Osborne, Virginia: Book to learn by heart, Sunday Morning Herald, 19.12.1970

Rosenthal, T.G.: Portrait of an Artist, New Statesman, 23.10.1970

Rowbotham, David: Patrick White's most daring novel, Courier-Mail, 5.12.1970

Sanner, B.F.: Målaren, Sundsvalls Tidning, 30.11.1973

Schwanbom, Per: Målaren - både skrämmande och mörkt humoristisk, Arbetaren, 25.1.1974

Symons, Julian: An artist worthy of his art, Sunday Times, 25.10.1970

Times Literary Supplement: Painter and decorator, 23.10.1970

Webster, Owen: Pictorial powers, The Bulletin, (Sydney) 92, 31.10.1970

Williams, Evan: The pains of creation, Sydney Morning Herald, 17.10.1970

Wiseman, Thomas: Patrick White - and the myth of the artist's life, Sunday Australian, 28.2.1971

Zetterberg, Ulla: Patrick Whites Målaren, en roman med eget liv, Dagens Nyheter, 7.2.1974

Österling, Anders: Konstnären som vivisektor, Sydsvenska Dagbladet, 2.3.1971

Tidskrifter

Adams, Philips: Where are we to? a public summary, Australian Book Review ,10,1971:57

Apel, Karl-Otto: Szientifik, Hermeneutik, Ideologiekritik: Entwurf einer Wissenschaftslehre in Erkenntnis antropclogischer Sicht, Man and World, 1968:37-63

" Sprache als Thema and Medium der transzendentalen Reflexion (zur Gegenwartssituation der Sprachphilosophie), Man and World, 1970:323-357

" The A Priori of Communications and the Foundation of the Humanities, Man and World, 1972:3-37

Antonini, Maria: Patrick White: la terza fase, Spicilegio Moderno, 5, 1976:107-131

Baker, Robert: Romantic Onanism in Patrick White's The Vivisector, Texas Studies in Literature and Language, vol 21 2, 1979:205-225

Bērzina, Lūcija: Nobela prēmijas lauretas Patrick Vaits, Jaunuā Gaita 99, 1974:10-14

Beston, John: The Vivisector : darkening shadows, Makar 6, 1970:15-18

" The Vivisector, Westerly 4, Dec. 1970:58-61

" Patrick White's The Vivisector: The Artist in Relation to His Art, Australian Literary Studies 1970:168-175

" The Family Background and Early Years of Patrick White, Descent 7, 1974:16-19

Brady, Veronica: Patrick White: Rediscovering Australia, Melbourne University Magazine, 1974:12-18

" The Artist and the savage God: Patrick White's The Vivisector, Meanjin Quarterly , 33, 1974: 136-145

" The utopian impulse in Australian literature with special reference to P, White and T, Keneally, Caliban 1, 4, 1977:109-121

Bruitenhuis, Peter: Gritty glimpses of heaven and hell, Globe and Mail (Toronto), vol 14, 1970:10

Böhler, Dietrich: Zum Problem des 'Emanzipatorischen Interesses' und seiner Gesellschaftlichen Wahrnehmung, Man and World , 1970:26-53

Cantrell, Leon: Fiction Chronicle, Meanjin Quarterly, Autumn 1971: 125-139

Coe, Richard: The Artist and the Grocer: Patrick White's The Vivisector, Meanjin Quarterly, Dec. 1970:26-29

Core, George: A Terrible Majesty: The Novels of Patrick White, The Hollins Critic, vol XI, 1, 1974:1-16

Cosgrave, Patrick: Three lapses, Spectator, 225, 1970:525

Cruttwell, Patrick: Fiction chronicle, The Hudson Review, 24, 1971: 180-181

Docker, John: Patrick White and Romanticism: The Vivisector , Southerly, 33, 1973:44-61

Edgar, Susanne: A woman's life and love, Quadrant, 21, 1977:69-71

Ekman, Hans-Göran: Nostalgia of Permanence and Fiend of Motion, En studie i Patrick Whites debutroman Happy Valley, Samlaren, 1982:62-89

Giacomelli, Eloah: Patrick White, prêmis nobel de literatur de 1973, D Estado de São Paulo, Supplemento literário, 16 1973:1

Green, Dorothy: Patrick White's Nobel Prize, Overland, no 57, 1973-74:23-25

" The Edge of error, Quadrant, 17, 1973:36-44

Habermas, Jürgen: Erkenntnis und Interesse, Merkur, 19, 1965:1139-1153 1139-1153

Hadgcraft, Cecil: The Theme of Revelation in Patrick White's Novels, Southerly, 37, 1977:34-46

Helfay, Heltay: Patrick White in German, Southerly, 33, 1973: 421-427

Herring, Thelma: Patrick White's The Vivisector, Southerly, 31, 1971:3-16

Hokstad, Jon Ola: orubricerad recension i Bok og Bibliotek, 39 1972:193

Heseltine, Harry: Patrick White's Style, Quadrant, 7, 1963:61-74

Juhl, Pieter O: The Doctrine of "Verstehen" and the Objectivity of Literary Interpretations, Deutsche Vierteljahrs Schrift für Litteraturwissenschaft und Geistesgeschichte, 49 Jahrgang, Stuttgart, 1975:381-424

Kahan, Yitskhok: Patrik Vhayt: Der oystralisher prozekinstler, Unser tsait, 2, 1974:33-36

Koch-Emmery, Erwin: Theme and language in Patrick White's Novels, Wiener Beiträge zu Englishen Philologie, 75 1973:136-146

Lawson, Alan: Meaning and Experience: A Review-Essay on Some Recurrent Probelems in Patrick White Criticism, Texas Studies in Literature and Language, vol 21, 2, 1979:280-294

Lesche, Carl: The relation between psychoanalysis and its metascience, Scandinavian Psychoanalytical Review, 4, 1979:29-34

" The relation between Metapsychology and Psychoanalytical Practice, Scandinavian Psychoanalytical Review, 4, 1981:59-74

McDowell, Frederick: Time of plenty recent British novels, Contemporary literature, 13, 1972:361-399

McLaren, John: Search for truth, Overland, 46, 1970-1971:37-38

Morley, Patricia: Doppelganger's dilemma: Artist and Man, The Vivisector, Queen's Quarterly, 78, 1971:407-420

" Patrick White: "World of Semblance, World of Dream" St Mark's Review, 86, 1976:30-38

Perkins, Elisabeth: Sterile critics and fecund artists, Linq. 1, 1972: 9-11

Phillips, James: Best Sellers, Scranton Pa, 36, 1970:176

Pryce-Jones, David: The Vivisector, New York Times Book Review, Nov. 1970

Rutherford, Anna: Recent writing in Australia, Book news, 5, 1971: 10-16

Schulz, Gerhard: Die Herausforderung des Patrick White, Merian , 27 1974:92-94

Segerström, Henry: From Rowcroft to White, Australian Literary Studies 7, 1976:347-355

Semmler, Clement: Patrick White's latest, Australian Book review 1970:15

" Superb study of an artist, Hemisphere, Asian-Australian monthly, 15, 1971:38

Sjögren, Lennart: Verkligare än verkligheten, Paletten, 40, 1979: 20-21

Smith, Terry: A portrait of the artist in Patrick White's The Vivisector, Meanjin Quarterly, 2, 1972:167-177

Taylor, Charles: Interpretation and the Sciences of Man, The Review of Metaphysics , Sept. 1971, vol XXV, 1:3-51

Thompson, John: Books, Harper's Magazine, 241, 1970:94-96

Thorpe, Michael: Current Literature 1970-71 III, Commonwealth Literature English Studies, 53, 1972:279-285

Turner, George: a Hurtle Duffield retrospective, Overland, 1972: 93-95

Utaker, Arild: Stukturalisme og Hermeneutik, Norsk Filosofisk Tidskrift, 1970:5

Walsh, William: The Vivisector, Encounter, 36, 1971:81-82

" Fiction as metaphor: The Novels of Patrick White, Sewanee review, 82, 1974:197-211

Avhandlingar, intervju och uppsatser

Berg, Mari-Ann: Aspects of Time: Ageing and Old Age in the Novels of Patrick White, 1939-1979, Göteborg, 1983

Ducker, Danny: Hermeneutics and Literary Criticism: A Phenomenological mode of interpretation with particular application to Who's afraid of Virginia Woolf? Michigan, 1975

Hansson, Karin: The Terrible nostalgia of the Desert Landscapes: Reflections on Patrick White's Australia from an European point of view, paper presented at the Symposium for Australian Literature and Language, Bled, 1982

Porter, P. & Reynolds, O. & Mitchell, J.: The Arts this week, BBC Radio 3, Broadcast, 22.10.1970

Ross, Robert Leroy: The Comic Reaches: A Study of the novels of Patrick White, Arlington, 1979

Ulvne, Agneta: Epikern från Australien. Lansering och mottagande av Patrick Whites författarskap i Sverige, C-uppsats, Uppsala, 1982

Övrig litteratur

Argyle, Barry: Patrick White, London, 1967

Beatson, Peter: The Eye in the Mandala: Patrick White, A Vision of Man and God, London, 1976

Beston, John: A Note on the Dedications of Patrick White's Works, World Literature written in English, 12, 1973:212-214

Beston, Rose-Marie: A Brief Biography of Patrick White, World Literature written in English, 12, 1973:208-212

" Patrick White after the Nobel Prize, World Literature written in English, 12-13, 1974:91-92

Bibeln: Gamla Testamentets böcker

Björkstén, Ingmar: Patrick White - epikern från Australien, Vänersborg, 1973

Bleicher, Joseph: Contemporary Hermeneutics: Hermeneutics as Method, Philosophy and Critique, London, 1980

Brissenden, R.F.: Patrick White, London, 1966

" The Vivisector - art and science, The Australian Experience, Critical essays on Australian novels, WS Ransom editor, Canberra, 1974:311-324

Buckley, Vincent: Patrick White and his epic, Australian literary criticism, ed. by Grahame Johnston, Melbourne, 1962:187-197

Campbell, Joseph: The Masks of God: Oriental Mythology, New York, 1962

Dines Johansen, Jørgen: Om Fortolkningssituationen, Kobenhavn, 1972

Docker, John: Patrick White's Australian literary Context, Australian Cultural Elites: Intellectuals Traditions in Sydney and Melbourne, Sydney, 1974:59-76

Dutton, Geoffrey: Patrick White, Folcroff, 1962

Dyce, J.R.: Patrick White as Play wright, St Lucia, Queensland, 1974

Eriksson, E. Homburger: Barnet och samhället, Stockholm, 1973

Egebak, Niels: Aspekter af nyere fransk litteraturkritik, Kobenhavn, 1972

Freud, A. -Nagera, H. Freud, V.E.: Metapsychoanalytical assessment of the Adult personality, The psychoanalytical Study of the Child, New York, 1965:9-18

Freud, Anna:	Jaget och dess försvarsmekanismer, Stockholm, 1976
Freud, Sigmund:	Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, Gesammelte Werke, Bd XI, London, 1940
"	Das Unbehagen in der Kultur, Gesammelte Werke, Bd XIV, London, 1930
"	Hemmung, Symptom und Angst, Gesammelte Werke, Bd XIV, London, 1926
"	Trauer und Melancholie, Gesammelte Werke, Bd X, London, 1946
Fromm-Rechmann, F.:	Intensiv psykoterapi, Stockholm1975
Gadamer, Hans-Georg:	Wahrheit und Metode, Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Tübingen, 1960
Harder, J.:	Kleine Geschichte der ortodoxen Kirche, München, 1961
Heidegger, Martin:	Sein und Zeit, Halle, 1927
Horney, Karen:	Den neurotiska nutidsmänniskan, Stockholm, 1978
Husserl, Edmund:	Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge Husserliana, Bd I, Haag, 1973
"	Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis, 1. Teil, Halle, 1913
"	Phenomenological Psychology, translated by John Scanloy, Haag, 1977
Ingarden, Roman:	Das literarische s Kunstwerk, Tübingen, 1960
Jonsson, Inge:	I symbolens hus, Stockholm, 1982
Jung, Carl G.:	Psychologie und Alchemie, Zürich, 1944
"	Människan och hennes symboler, Spanien, 1978
Kerényi, Karl:	Grekiska gudar och myter, Stockholm, 1955
Kiernan, Brian:	Images of Society and Nature, Melbourne, 1971
"	Patrick White: The Novelist and the Modern World Cunning Exiles, ed. by Don Anderson & Stephen Knight, Sydrey, 1974
"	The novels of Patrick White, The Literature of Australia, ed. by G. Dutton, Victoria, 1976
"	Patrick White, London, 1980
Kohut, H.:	The Analysis of the Self, London, 1971
Laing, R.D.:	Det kluvna jaget, Stockholm, 1976

Leibfried, Erwin: Kritische Wissenschaft vom Text, Stuttgart, 1970/1972

Lindman-Strafford, K.: Patrick White, Sandhögen och andra essäer, Ekenäs (Finland), 1974:67-75

Linnér, Sven: Komparativ litteraturforskning, Forskningsfält och metoder inom litteraturforskningen, Stockholm, 1974:148-173

Lundkvist, Artur: Människoträdet i Australien, Från utsiktstornet, Stockholm, 1963

" Patrick White, Australien, Utflykter med utländska författare, Stockholm, 1969

Magliola, Robert: Phenomenology and literature, Indiana, 1977

Marcel, Gabriel: Being and Having, London, 1965

Morley, Patricia: The mystery of unit: Theme and technique in the novels of Patrick White, Montreal and London, 1972

Olofsson, Tommy: Frigörelse eller sammanbrott: Stephen Dedalus, Martin Birck och psykologin, Stockholm, 1981

Ouspensky, Leonid: The Theology of the Icon, New York, 1978

Palmer, Richard: Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger and Gadamer, Evanstone, 1969

Pelikan, J.: The Spirit of Eastern Christendom (600-1700), Chicago and London, 1974

Platon: Symposion (översättning Ellen Wester)

Radnitzky, G.: Contemporary schools of Metascience, vol I-II, Göteborg, 1970

Ricoeur, Paul: Qu´est-ce-qu´un texte? Hermeneutik und Dialektik Tübingen, 1970

" La Métaphore vive, Paris, 1975

" De l´interpretation, essai sur Freud, Paris, 1965

" Le Conflicte des Interpretations, Paris, 1969

Ross, John F.: The Final Comedy of Lemuel Gulliver, Studies in the Comic, Twentieth Century Literature, University of California, published in English, 1941

Salter, Elisabeth: The Australianism of Patrick White, The Commonwealth writer overseas:Themes of exile and expatriation, ed. by A. Niven, Brussels, 1976

Scholem, Gershom G.: The major trends in Jewish Mysticism, New York, 1946

Seymour-Smith, Martin: Who's Who in the Twentieth Century Literature, New York, 1977:392-393

Shepherd, Ron & Kirpal, Singh: Patrick White: A Critical Symposion, Adelaide, Centre for Research in the New Literatures in English, 1978:9-14

St John, Climacus: The Ladder of Divine Ascent, Boston, 1978

Stuart, John: Ikons, London, 1975

Ten essays on Patrick White, ed. by G.A.Wilkes, Sydney, 1969

The Cloud of Unknowing, translated into modern English with an introduction by Clifton Wolkers, Aylesbury, 1961

Vallquist, Gunnel: Passionshistorien, Följeslagare, Stockholm, 1975

Vodička, Felix: Die Struktur der Literarischen Entwicklung, München, 1976

Walsh, William: A manifold voice, London, 1970

" Patrick White's fiction, London, 1977

Weil, Simone: Waiting on God, London, 1951

Wilhelm, Richard: The Secret of the Golden Flower: A Chinese book of life with a Foreword and Commentary by Carl G. Jung, London, 1962

Weimann, R.: Litteraturgeschichte und Mythologie, Metodologishe und historishe Studien, Berlin und Weimar, 1971

Zimmer, Heinrich: Philosophies of India, Princeton, 1969